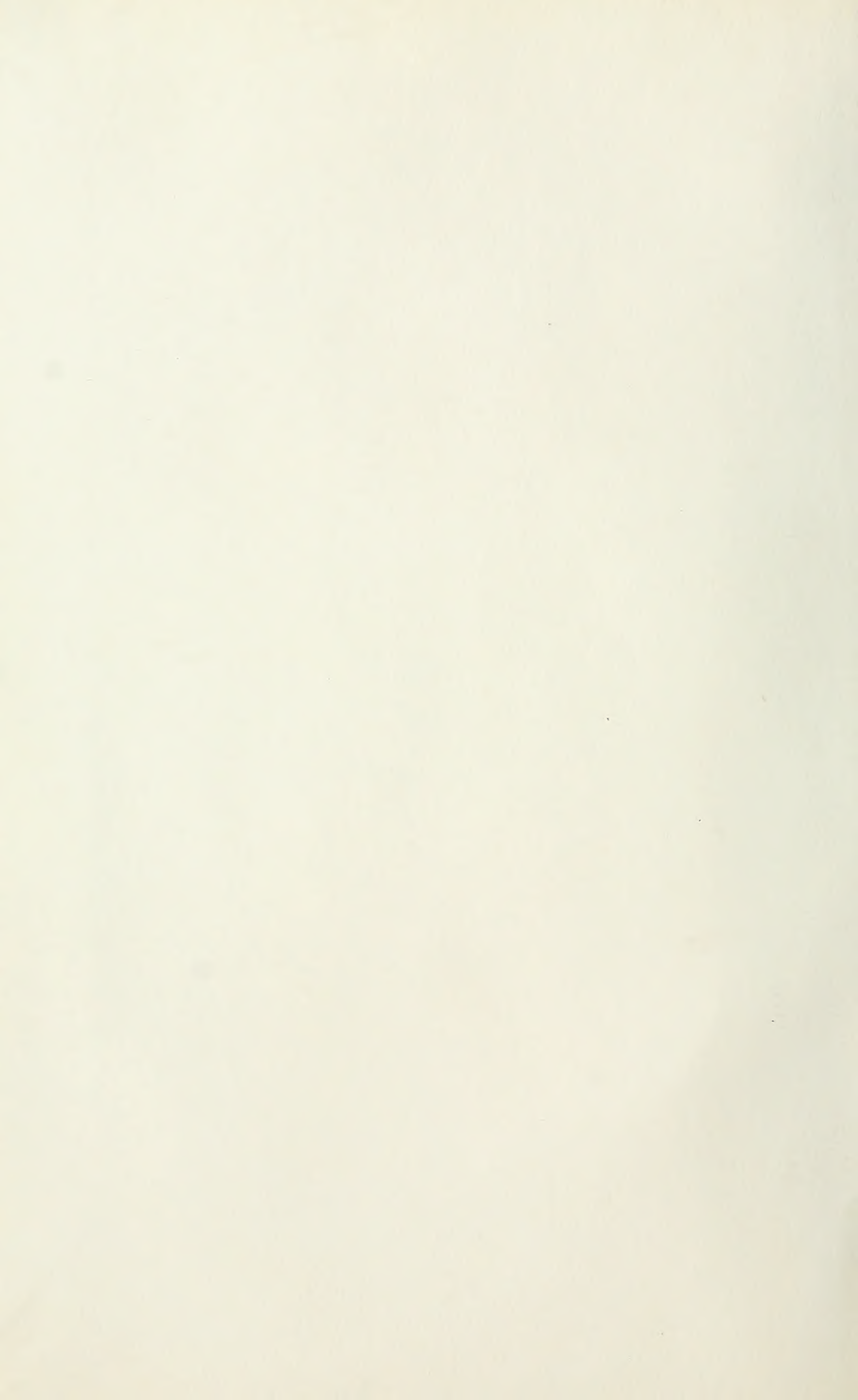

UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 00093675 7











Liebhaber-Ausgaben



Nr. 113

Künstler-Monographien

Begründet von H. Knackfuß

113

Hans Baldung gen. Grien

1922

Bielefeld und Leipzig
Verlag von Velhagen & Klasing

Hans Baldung
gen. Grien

von

Prof. Dr. Hermann Schmitz

Mit 100 Abbildungen nach Gemälden, Holzschnitten und Zeichnungen, darunter sechs farbigen Einschaltbildern



1922

Bielefeld und Leipzig
Verlag von Velhagen & Klasing

Druck von Fischer & Wittig in Leipzig





Abb. 1. Die Anbetung der heiligen drei Könige. 1507.
Mittelbild des Flügelaltars. Berlin, Kaiser=Friedrich=Museum. (Zu Seite 10.)

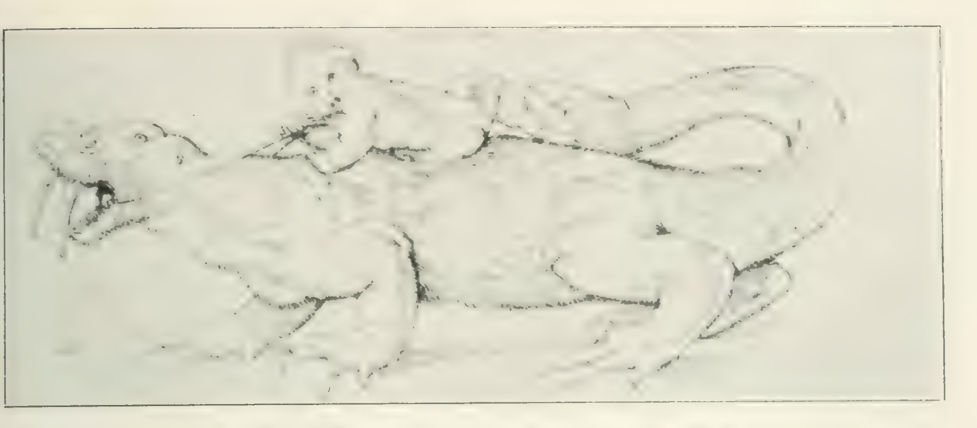


Abb. 2. Ein Wallroß mit einem Knaben. Federzeichnung.
(Randzeichnung zum Gebetbuche Maximilians I.) (Zu Seite 36.)

Hans Baldung-Grien.

Hans Baldung genannt Grien gehört zu jener, an großen Begabungen ungemein reichen deutschen Malergeneration, die am Ende des fünfzehnten Jahrhunderts emporkam und die erste Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts, die Frühzeit der Reformations- und Renaissanceepoche, einnimmt. Eine Fülle selbständiger Malerpersönlichkeiten wirkte damals auf deutschem Boden nebeneinander. Um die ragenden Gipfel Dürer und den fast ein Menschenalter jüngeren Holbein lagern sich im Umkreis eine Reihe merkwürdiger Erhebungen her. In Augsburg und Ulm, in Nürnberg und den Donaustädten, am Oberrhein, in der Nordschweiz, am Main, am Mittel- und Niederrhein, selbst in Westfalen und den Hansastädten, in Wittenberg blühten in der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts fruchtbare und leistungsfähige Malerwerkstätten. In ihren früheren Werken scheint sich noch einmal am Ausgang des spätesten Mittelalters, an der Schwelle zu einer neuen Zeit die bodenständige Kraft des deutschen Volkstums malerisch zu gestalten. Sie wurzeln noch in der handwerks-



Abb. 3. Selbstbildnis Hans Baldungs. (Zu S. 32.)



Abb. 4.
Der heilige Georg.
Flügelbild des Altars im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin.
Aufnahme F. Bruckmann.
(Zu Seite 10.)

mäßigen Schulüberlieferung und in dem unreflektierten Farben- und Formensinn des fünfzehnten Jahrhunderts. Die ängstliche Auffassung und eckige Gebundenheit der kirchlichen Malerei der Spätgotik haben sie zwar abgestreift und sind zu freieren und volleren Formen gelangt. Aber die organische Naturempfindung und innige Beseelung, die biedere Kraft der Altvordern haben sie sich zunächst bewahrt. Erst im Verlaufe der dreißiger Jahre des Jahrhunderts beginnen die geistigen Umwälzungen der Renaissance und der Reformation sich einschneidend geltend zu machen.

Fragen wir — und dies liegt uns Deutschen gegenwärtig besonders am Herzen — wie und wo in dieser Epoche des Übergangs gerade die heimischen Gefühlsmächte am frischesten künstlerisch sich offenbaren, so wird uns das Werk Hans Baldungs ganz besonders wichtig sein. Reicht seine Schöpfung an gestaltender Kraft und an geistiger Tiefe,



Abb. 5.
Der heilige Mauritius.
Flügelbild des Altars im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin.
Aufnahme F. Bruckmann.
(Zu Seite 10.)



Abb. 6.
Die heilige Katharina.
Flügelbild des Altars im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin.
Aufnahme F. Bruckmann.
(Zu Seite 10.)

an Größe der Anschauung und an Sicherheit der Hand auch an die Meisterwerke Dürers und Holbeins nicht hinan: so ist sie doch ein unverfäischter Ausdruck einer starken künstlerischen Leidenschaft, eines eigentümlichen naturwüchsigen Schönheitssinns. In hohem Maße spiegeln gerade die besten Werke Baldungs die Grundzüge des künstlerischen Gemütes der oberrheinischen und elsässischen Deutschen des Jahrzehntes vor der Reformation. Die Hauptarbeiten seiner Blütejahre, wie der Freiburger Hochaltar, die Hexen und Totentanzdarstellungen, die großen Glasgemälde der Freiburger Kartause gehören zu den besten Schöpfungen der deutschen Kunst dieser Epoche. Eben in ihnen enthüllt sich ganz unmittelbar die unverwüstliche Urkraft der oberrheinisch-alemanischen Landschaft, so daß sie zu den wichtigsten Zeugnissen des oberdeutschen Geisteslebens zählen und



Abb. 7.
Die heilige Agnes.
Flügelbild des Altars im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin.
Aufnahme F. Bruckmann.
(Zu Seite 10.)

aus dem Bilde der deutschen Kunst- und Geistesgeschichte gar nicht wegzudenken sind.



Abb. 8. Enthauptung der heiligen Katharina. Federzeichnung. 1505. Berlin, Kupferstichkabinett. (Zu Seite 7.)

Einen seltenen Reichtum verschiedenartigster Charaktere hat damals der deutsche Boden hervorgebracht. Wir müssen jeden dieser Meister aus sich selbst verstehen und dankbar genießen, was er in seiner begrenzten Sphäre geschaffen. Baldung war ein Meister der Sinnenfreude, eine vollblütige, heitere und keineswegs grüblerische Natur. Unbillig wäre es daher, ihn vergleichen zu wollen, wie dies so häufig geschehen, mit Matthias Grünewald von Aschaffenburg, der in den gleichen Jahren mit Baldungs Freiburger Meisterwerken im benachbarten Isenheim bei Kolmar sein berühmtes Altarwerk schuf. Beide bestehen nebeneinander jeder in seiner Art, der ernste und zu leidenschaftlicher Tragik neigende Grünewald und der frohgemute und unbekümmerte, in schönen Farben und Formen sich genügende Baldung. Der eine ein Meister in der Gestaltung schmerzerfüllter Passionsszenen, der andere unerschöpflich in der Darstellung heiterer Madonnen und heiliger Familien, kraftstrotzender Ritter in schimmernden Rüstungen und blondlockiger Mädchen in glänzenden Seiden- und Samtgewändern und nackter Weiberkörper vor frischem Grün und blauem Himmel. Wegen seiner Vorliebe für die grüne Farbe in seiner Kleidung erhielt er von den Zeitgenossen den Beinamen Grien.

Hans Baldung ist geboren um 1480 — somit kaum ein Jahrzehnt nach Albrecht Dürer — in der Ortschaft Weyerstein am hohen Turm bei Straßburg, wo sein Vater Jurist in bischöflichen Diensten war. Er entstammte mithin im Gegensatz zu den durchgängig aus dem Handwerkerstande emporkommenden deutschen Malern einer vornehmen Familie; auch ein Bruder des Meisters, Kaspar, wurde Jurist, seit 1502 Lehrer an der Artisten-, später an der Juristenfakultät der Universität Straßburg; sein Neffe, Pius Hieronymus, war Rechtslehrer an der Universität Freiburg. Wir finden den Künstler später in enger Beziehung mit dem Adel Straßburgs, des Unterelsasses und des Breisgaues, für den er zahlreiche Aufträge ausführte. Sein Wappen ist ein silbernes Einhorn in rotem Felde. Er hat sich auch mit einer Dame aus dem Straßburger edlen Geschlecht der Herlin verheiratet. Die Familie Baldung stammte aber aus Schwaben, aus Gmünd. Während des ganzen späteren Mittelalters hatten die schwäbischen Ge-



Abb. 9. Martyrium des heiligen Sebastian. 1507. Mittelbild des Flügelaltars in der Sammlung Goldschmidt=Brüssel. (Zu Seite 10.)

biete in ununterbrochener Fühlung mit dem Oberrhein gestanden. War doch auch Konrad Witz, der Begründer der oberrheinischen Malerei des fünfzehnten Jahrhunderts, aus Schwaben nach Basel eingewandert.

Straßburg, wo also unser Meister seine Jugend verbracht, war schon durch seine berühmte Münsterbauhütte ein Vorort und Sammelpunkt der Kunst für den Oberrhein und Schwaben geworden. Hier blühte im späteren fünfzehnten Jahrhundert die Steinbildhauerei und Holzschnitzerei, vor allem auch die Glasmalerei, und in den Frauenklöstern der Stadt und Umgegend die Bildwirkerei. Ein Blick



Abb. 10. Die heilige Dorothea. 1507. Flügelbild vom Altar in der Sammlung Goldschmidt-Brüssel. (Zu Seite 10.)

auf die spitzen Giebel und Dächer des damaligen Straßburgs mit Jung St. Peter, der Predigerkirche, dem Roßmarkt mit der Münstergasse ist in Baldungs Karlsruher Skizzenbuch. Im vierzehnten Jahrhundert war Straßburg ein Hauptsitz der Mystik gewesen, im fünfzehnten und im Beginn des sechzehnten Jahrhunderts erwuchs im Schatten des herrlichsten deutschen Münsters eine besondere Blüte des volkstümlichen Schrifttums mit dem Prediger Geiler von Kaisersberg, mit Sebastian Brant und Jakob Wimpfeling. Auch der Buchdruck und der Holzschnitt fanden in Verbindung damit hier frühzeitig eine Heimstätte. Durch starke Fäden hing das geistige, wirtschaftliche und künstlerische Leben der Stadt mit dem der nordschweizerischen Städte, mit Basel und Zürich zusammen. Hans Baldung hat viele Züge mit den Schweizer Zeitgenossen Urs Graf, Hans Leu und Nikolaus Manuel gemein.

Die kirchliche Tafelmalerei des Elsasses hatte in der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts in den Colmarer Meistern Isenmann und Schongauer zwei bedeutende Vertreter gehabt, von denen der letztere tiefgreifenden Einfluß auf die Malerei Oberdeutschlands gewonnen hatte. Den jungen Dürer sehen wir im Jahre 1494 in Straßburg und am Oberrhein auf den Spuren Schongauers. Ohne weiteres ist anzunehmen, daß auch Hans Baldung mit seinen Anfängen um 1500 an den letzten Stil Schongauers angeknüpft hat. Sicheres läßt sich darüber allerdings nicht sagen. Denn die um 1500 entstandenen, dem Baldung zugeschriebenen Bilder in der Kirche des markgräflich badenschen Klosters Lichtenthal bei Baden-Baden — Himmelfahrt der Maria von Ägypten und Martyrium der heiligen Ursula — stehen nicht im Zusammenhang mit dem späteren Werk des Meisters und sind überdies neuerdings zu stark restauriert, um ein endgültiges Urteil zuzulassen.

Die ersten beiden Bildwerke, mit denen Baldung in das Licht der Geschichte tritt,



Abb. 11. Die heilige Dreieinigkeit. Basel, Kunstsammlung. Aufnahme F. Hanfstaengl. (Zu Seite 15.)

stammen erst aus dem Jahre 1507. Sie zeigen den Stil des bereits über fünfundzwanzig Jahre alten Meisters völlig losgelöst von der eckigen, scharfen Weise der Spätgotik. Es ist Dürers unmittelbarer Einfluß, der aus diesen Werken zu uns spricht. Nicht nur die Zeichnung und die Gesichtstypen, auch die farbige Behandlung zeigen so enge Berührung mit den Bildern Dürers, daß ein Aufenthalt des jungen Baldung in der Werkstatt des großen Nürnberger Meisters — wahrscheinlich gegen 1505, vor der venezianischen Reise Dürers — unbedingt anzunehmen ist. Mehrere der frühesten sicheren Urkunden von Baldungs Hand, eine Federzeichnung mit der Enthauptung der heiligen Katharina und der



Abb. 12. Kreuzigung. 1512. Basel, Kunstsammlung. (Zu Seite 18.)

Jahreszahl 1505, die von dem Berliner Kupferstichkabinett erworben wurde, sowie einige Holzschnitte des in Nürnberg 1505 gedruckten „beschlossen gart des Rosenkrantz Mariae“ bekräftigen diese Annahme (Abb. 8.). Dürer hatte bereits mit der Wende zum neuen Jahrhundert vor allen deutschen Zeitgenossen eine rundliche und malerische Formengebung unter Überwindung des mageren und harten spätgotischen Malstils errungen. Sein Ruhm war durch mehrere glänzende Altäre und durch großartige Holzschnitte befestigt worden. Einige der hoffnungsvollsten Maler der heranreifenden Generation eilten in seine Werkstatt und suchten seinem mächtigen Vorbilde nachzustreben. Neben Hans von Kulmbach, Schäufelein und Wolf Traut muß auch Hans Baldung damals in Dürers Werkstatt gelernt haben. Dieses Nebeneinanderwirken mehrerer tüchtiger Meister unter Dürers Einfluß zeigt sich beiläufig auch in der großen Zahl von dürerartigen Nürnberger Zeichnungen und Holzschnitten um 1505 bis 1510, die die Kunstgeschichte seit langem sich bemüht, der Hand eines dieser Meister zuzuschreiben. So ist eine ganze Reihe der in dem großen dankenswerten Handzeichnungswerke Baldungs von Gabriel von Terey veröffentlichten Blätter später mit Recht unserem Meister abgesprochen und dem



Abb. 13. Ruhe auf der Flucht. Wien, Akademie für bildende Künste. (Zu Seite 24.)





Abb. 14. Die Geburt Christi. 1510. Basel, Kunstsammlung. Aufnahme F. Hanfstaengl. (Zu Seite 18.)

Kulmbach und anderen Dürerschülern zugewiesen worden. Wir finden Baldung übrigens auch später noch in freundschaftlicher Verbindung mit Dürer, der Holzschnitte des „Grien-Hans" zum Verkauf nach den Niederlanden mitnahm. Eine Locke von Dürers Haupt wurde nach dessen Tode dem Straßburger Meister zugesandt. Sie gelangte mit seinem künstlerischen Nachlaß in den Besitz des Straßburger Malers Nikolaus Krämer und befindet sich jetzt in der Akademie der Künste in Wien.



Abb. 15. Heilige Familie. 1513. Innsbruck, Ferdinandeum. (Zu Seite 18.)

Die beiden frühesten, 1507 entstandenen Bilder Baldungs, um die es sich hier handelt, sind zwei Triptychen, das eine im Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin, das andere in der Brüsseler Sammlung Goldschmidt mit der Jahreszahl 1507. Beide, auf Lindenholz gemalt, das Brüsseler Bild mit dem Monogramm H in G, sollen aus der Stadtkirche in Halle stammen. Das Berliner Bild stellt die Anbetung der Könige und auf den Flügeln die heiligen Ritter Georg und Mauritius und die heiligen Jungfrauen Katharina und Agnes dar (Abb. 1 und 4 bis 7). Auf dem Brüsseler Bilde nimmt die Mitte das Martyrium des heiligen Sebastian ein, begleitet von dem heiligen Stephanus und Christophorus und Dorothea und Apollonia auf den Flügeln (Abb. 9 u. 10). Deutlich ist der enge Zusammenhang mit dem Stile Dürers aus dem Beginn des Jahrhunderts; man vergleiche nur die Mohrengestalt auf dem Berliner Bilde mit dem Mohrenkönig auf der Anbetung der Könige Dürers von 1503 in den Florentiner Uffizien. Auch die klare Malweise, die strichelnde Behandlung der Haare, der Lichter auf den Rüstungen und auf dem Schmuck, die Zeichnung der Bäume und des Gebüsches bekunden die nahe Verbindung der beiden Frühwerke Baldungs mit dem Stil des großen Nürnbergers. Freilich drängt sich doch — wenn man auf den Gesamteindruck ausgeht — ein kräftiger eigener Zug hervor. Die Freude an schönen glänzenden Farben, an der Nebeneinanderstellung ungewöhnlicher grüner und roter Töne deutet auf die Vorliebe für eine festliche und gefällige Wirkung hin. Die malerischen Mittel Dürers, seine zarten Licht- und Schattenübergänge, seine Reflexlichter und

Spiegelungen sind beträchtlich gesteigert. Sogleich offenbaren die schmucken Königsgestalten, die schimmernden geharnischten Heiligen und die prächtig gewandeten Mädchen, die vollblütigen, helläugigen, von blonden Locken umrahmten Gesichter den lebensfrohen Sinn ihres Schöpfers. Die gedrängte Anordnung der heiligen Vorgänge läßt freilich auch — verglichen mit den Dürerschen Kompositionen, z. B. auf den heiligen drei Königen in Florenz von 1503 und der Anbetung des Kindes auf dem Baumgartneraltar von 1504 — erkennen, daß Baldung von dem Drange seines Meisters um Gestaltung klarer Raumvorstellungen fast unberührt geblieben ist. Es ist äußerst interessant festzustellen, in welcher Weise Baldung und die neben ihm bei Dürer ausgebildeten Meister Kulmbach, Schäufelein, Traut usw. den überragenden Eindruck des großen Lehrers empfangen haben; wie aber dann jeder auf seine Weise den sich erworbenen Stil umgebildet hat. Sie alle haben Neues eigentlich weniger in formaler Hinsicht, als vielmehr in der farbigen Behandlung hinzugebracht.



Abb. 16. Beweinung. 1513. Innsbruck, Ferdinandeum. (Zu Seite 24.)

Um das Jahr 1509 ist Baldung nach seiner Heimatstadt Straßburg zurückgekehrt. Er hat im Jahre 1509 das Bürgerrecht erworben und im folgenden Jahre „in unser lieben Frauen Bruderschaft“ Margarete Herlin geheiratet. Er fand in Straßburg u. a. Beschäftigung im Dienste des Bischofs Wilhelm III., Grafen von Honstein, der adligen Domkapitelsherren, deren Wappenscheiben er zeichnete, der Patrizier und vereinzelt auch im Dienste der Buchdrucker. Mit



Abb. 17. Die heilige Dreifaltigkeit zwischen Maria und Johannes. London, National-Galerie. (Zu Seite 20.)

dem Jahre 1510 beginnt die Blütezeit seines Schaffens; sie dauert fast ein Jahrzehnt. In diesem Zeitraum entstehen eine große Zahl köstlicher Altarbilder — sie beweisen, wie lebendig das religiöse künstlerische Gefühl in dieser Ecke noch bis zum Ausbruch der Reformation geblieben ist —, ferner Bildnisse meist fürstlicher und adliger Personen des Oberrheins, daneben, später zunehmend, mythologische und allegorische Gemälde, sie alle begleitet von zahlreichen Zeichnungen und einer Reihe prächtiger Holzschnitte vorwiegend religiösen Inhalts. Den



Abb. 18. Beweinung Christi. 1515. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.
Aufnahme F. Hanfstaengl. (Zu Seite 18.)



Abb. 19. Apostel, von Paulus geführt, von den Flügelbildern des Hochaltars im Freiburger Münster. 1516. Aufnahme G. Röbcke. (Zu Seite 25.)



Abb. 20. Apostel, von Petrus geführt, von den Flügelbildern des Hochaltars im Freiburger Münster. 1516. Aufnahme G. Röbcke. (Zu Seite 25.)

Kupferstich, in dem Dürer sein Höchstes und Letztes auszudrücken bestrebt war, hat Baldung fast ganz vernachlässigt. Großartig dagegen und im Rahmen seines Werkes einen breiten Raum einnehmend, war in diesem Jahrzehnt und auch noch im folgenden Baldungs Tätigkeit als Zeichner für die Glasmalerei, die in Straßburg sowohl in der Herstellung monumentaler Kirchenfenster wie kleiner Wappenscheiben eine treffliche Übung erreicht hatte. Im Jahre 1512 siedelte der Meister nach Freiburg im Breisgau über, wo er bis zum Jahre 1516 weilte. Hier schuf er für den 1509 vollendeten Chor des Münsters sein Hauptwerk, den großen



Abb. 21. Die Krönung Mariae. 1516. Mittelbild des Hochaltars im Freiburger Münster. Aufnahme G. Röbcke. (Zu Seite 25 u. 28.)

Hauptaltar, eine Reihe anderer Altäre und die Entwürfe für die Mehrzahl der monumentalen Glasgemälde. Die Freiburger Jahre stellen alles in allem den Höhepunkt in des Meisters Schaffenskraft dar.

Von seinen Tafelbildern ist zunächst eine kleine Gruppe um 1510 bis 1515 — vor Vollendung des Freiburger Hochaltars — entstandener Werke zu betrachten. Das Dürersche Element ist in ihnen fast völlig durch den persönlichen Geschmack verarbeitet. Eine gewisse Zaghaftigkeit beherrscht noch die Dreieinigkeit mit dem heiligen Egidius zur Rechten in der Baseler Kunsthalle. Gottvater den Leichnam seines Sohnes im Schoße haltend, darüber die Taube des Heiligen Geistes in

Abb. 22. Die Verkündigung. Flügelbild vom Hochaltar im Freiburger Münster. 1516. Aufnahme G. Röbcke. (Zu Seite 31.)



Abb. 23. Die Heimsuchung. Flügelbild vom Hochalt im Freiburger Münster. 1516. Aufnahme G. Röbc (Zu Seite 31.)

Abb. 24. Die Geburt Christi. Flügelbild vom Hochaltar des Freiburger Münsters. Aufnahme G. Röbcke. (Zu Seite 31.)

Abb. 25. Die Flucht nach Ägypten. Flügelbild vom Hochaltar des Freiburger Münsters. 1516. Aufnahme G. Röbcke. (Zu Seite 32.)



Abb. 26. Teilbild mit Maria und dem Kinde aus der umstehenden Flucht nach Ägypten. (Zu Seite 32.)

Wolken schwebend, zur Linken die Schmerzensmutter, die Brust von einem Schwert durchbohrt (Abb. 11). Das Bild ist ein Zeugnis der spätmittelalterlichen Mystik, die ihre Hauptsitze gerade in den Vogesen- und Schwarzwaldklöstern hatte. Baldungs besondere Eigenart entfaltet sich freier in der 1512 bezeichneten und signierten Tafel mit der Kreuzigung in der Baseler Kunsthalle (Abb. 12). Am Fuße der drei Kreuze mit Christus und den beiden Schächern stehen nebeneinander Johannes der Täufer, Jakobus, Maria von Johannes gestützt, eine kniende geistliche Stifterin, von dem Bischof Firminus, dem Apostel der Alemannen, empfohlen, und Thomas seine Finger in die Seitenwunde des auferstandenen Herrn legend. Die Figuren bilden eine zusammenhängende Fläche im Vordergrunde, dahinter erstreckt sich eine herrliche Seelandschaft mit bewaldeten Ufern und kahlen Schroffen in die Tiefe. Der Himmel ist in den oberen Teilen von schwärzlichen und grauen Wolkenstreifen verdunkelt. Die zierliche und sorgfältige Aufsetzung der Lichter verrät noch den Zusammenhang nach rückwärts mit den Frühbildern; kennzeichnend für eine gewisse Gebundenheit an die Überlieferung ist auch die flächenmäßige Reihung der Figuren. Ein drittes Bild in der Baseler Kunsthalle, mit der Geburt des Kindes vom Jahre 1510, greift unmittelbar auf Dürersche Erfindungen zurück (Abb. 14). Das neugeborene Kind in der Wiege, von zwei Engelknäbchen umschwebt, wird von Maria und dem alten Joseph, der in der Linken eine Kerze hält, angebetet. Durch das Fenster der Stallruine blicken Ochs' und Esel mit gläsernen Augen hinein; über die Mauer hinten zwei Hirten. Auch die heilige Familie von 1513 (im Ferdinandeum in Innsbruck) unter einem gotischen Gewölbe hat noch entfernte Anklänge an Dürer (Abb. 15). Maria hält das auf einem Kissen stehende Kind und drückt es gegen ihre Wange, während Joseph zur Linken in Schlummer versunken ist. In diesen Bildern sucht Baldung in der plastischen Faltenbehandlung nochmals dem Stil seines großen Nürnberger Meisters nahezukommen. In der Folge läßt er aber von diesem Bemühen um energische und scharfe Plastik allmählich ab und gibt sich einer mehr malerischen dekorativen Behandlung hin. Und doch ist er kein Maler geworden im Sinne Grünewalds



Abb. 27. Teilbild aus der umstehenden Heimsuchung. Flügelbild vom Hochaltar des Freiburger Münsters.
(Zu Seite 31.)

und Altdorfers, die durch Licht- und Schattenspiele ihre Bilder räumlich und luftig machen. Der Grundzug Baldungs ist alsbald eine flächenmäßige Farbigkeit geworden. Er ist zwar glänzend und selbst feurig oder eher bunt in seinen Farben, aber mehr ein kühner und geschickter Kolorist, als ein eigentlicher Tonkünstler in Farben. Seine Bilder nähern sich oft kolorierten Kartons. Der um 1512 entstandene Kalvarienberg des Berliner Kaiser-Friedrich-Museums veranschaulicht im Vergleich mit dem genannten in nächster Nähe hängenden Flügelaltar mit den heiligen drei Königen von 1507 deutlich die Ausbildung dieser eigentümlichen Farbenkunst Hans Baldungs. Und doch bestimmt auch sein Schaffen trotz dieser flächenhaften Farbenbehandlung der mächtige Zug zum malerischen Helldunkel, der in eben diesem Zeitpunkt die deutsche Malerei ergriff und so gut in Grünewalds und Altdorfers Bildern wie in Dürers Kupferstichen um 1510 bis 1515 hervorbricht. Hier in dem Berliner Kalvarienberg setzt Baldung die bunten Figuren scharf gegen schwarze und graue Wolkenballen, ähnlich auch in der Baseler Kreuzigung und noch stärker in dem figurenreichen Kreuzigungsbilde auf der Rückseite des Freiburger Hochaltars.

Wie in den bunten klaren Farben, so hat sich auch in der runden zügigen



Abb. 28. Der heilige Georg und der heilige Laurentius. Bild auf der Rückseite der Außenflügel des Hochaltars im Freiburger Münster. Aufnahme G. Röbcke. (Zu Seite 25.)



Abb. 29. Der heilige Hieronymus und der heilige Johannes der Täufer. Blick auf der Rückseite der Außenflügel des Hochaltars im Freiburger Münster. (Zu Seite 25.)

Zeichnung der vollen Gestalten und der weitbauschigen Falten die eigene Handschrift Baldungs auf diesen Werken ausgeprägt. Zwei Bilder, die in besonders schöner Weise den Baldungstil dieser Jahre ausgereift zeigen, sind die Beweinung Christi in der Londoner Nationalgalerie vom Jahre 1512 (Abb. 17) und die um 1515 entstandene Beweinung unter dem Kreuz im Berliner Kaiser-Friedrich-Museum (Abb. 18). Auf dem Londoner Bild erscheint der tote Heiland von Maria und Johannes im Grabe aufgerichtet, dahinter Gottvater und die Taube vor leicht bewölktem Himmel, vorne die winzigen Figürchen einer Stifter-



Abb. 30. Die Kreuzigung. Bild auf der Rückseite des Mittelbildes vom Hochaltar. (Zu Seite 32.)
Unten Abb. 31. Fries mit den Stiftern des Hochaltars im Freiburger Münster. (Zu Seite 25.)



Abb. 32. Die Taufe Christi. Altarbild in der Kaiserkapelle des Freiburger Münsters.
Aufnahme G. Röbcke. (Zu Seite 32.)

familie in altertümlicher Anordnung; ein Werk von höchster Farbenklarheit. Das Berliner Bild schildert die Klage um den vom Kreuz abgenommenen Heiland: Johannes und Magdalena stützen den Leichnam, während Maria mit verschränk-



Abb. 33. Johannes der Apokalyptiker auf Patmos. Altarbild in der Kaiserkapelle des Freiburger Münsters. Aufnahme G. Röbcke. (Zu Seite 32.)

ten Armen verzweiflungsvoll emporblickt, dahinter neben dem Kreuzesstamm Joseph von Arimathia mit der Salbbüchse. Wunderbar tragen die kahlen, verwitterten und vermorschten Baumstämme der Kreuze zur Steigerung der traurigen



Abb. 34. Verkündigung. Altarbild in der Kaiserkapelle des Freiburger Münsters. Aufnahme G. Röbcke. (Zu Seite 33.)

Szene bei. Man glaubt hier, so auch in dem ausdrucksvollen Christusleichnam, die Einwirkung Matthias Grünewalds wahrzunehmen, wie denn nach Ansicht vieler Beobachter Baldung den eben damals entstehenden Isenheimer Altar studiert und Anregungen in der Richtung auf den Helldunkelstil empfangen haben soll. Aber diese Strömung lag in der Luft; wir finden sie gerade am Oberrhein z. B. bei Hans Leu und Nikolaus Manuel. Die weitere Entwicklung unseres Meisters führt doch zu weit von Grünewald ab, als daß man von einer entscheidenden Berührung reden kann. Die Beweinung des toten Christus im Ferdinandeum in Innsbruck vom Jahre 1513 (Abb. 16), wo Johannes sich schmerzvoll das Haar zerrauft und Magdalena die Füße des Herrn mit Küssen bedeckt, ist ebenfalls durch die wunderbare Stimmung der wilden Berg- und Waldlandschaft bezeichnend.

Die köstliche Empfindung für das poetische Leben der heimischen Landschaft, die in den genannten Werken vereinzelt anklingt, enthüllt sich am entzückendsten in dem Bilde der Akademie in Wien mit der Flucht nach Ägypten (Abb. 13). Auf einer blumenreichen Wiese unter dem Schatten eines mächtigen Baumes hat sich die heilige Familie niedergelassen. Maria drückt das nackte Kind in lieblicher Freude an sich, während Joseph sich über eine Felsenquelle beugt. Die gesprungene und verharzte Rinde, die Moose und Flechten der morschen Äste des Baumes, die Gräser und Blüten des Angers, die kleinen Würzelchen unter den Felsen, die Schnecke im Grase, die Vögel in den Zweigen wie die wehenden Ringellocken des goldblonden Haares der Maria: alle diese Dinge sind mit zierlichen Lichtern und Schnörkeln belebt. Nach hinten öffnet sich der Blick auf ein Wiesental, auf

dunkelgrüne Waldkuppen mit einer Burg an schroffem Felsenhang und auf blaue Bergspitzen in der Ferne. Diese Landschaft und noch einige andere in den Heiligenbildern Baldungs zählen zu den prächtigsten künstlerischen Verklärungen des deutschen Naturgefühls der Blüteepoche unserer Malerei. Es ist die gleiche tiefinnere Beseelung der Landschaft wie in Dürers, Altdorfers, Wolf Hubers und Grünewalds Hintergründen.



Abb. 35. Verkündigung. Altarbild in der Kaiserkapelle des Freiburger Münsters. Aufnahme G. Röbcke. (Zu Seite 33.)

Baldungs Hauptschöpfung, der 1516 vollendete Hochaltar des Freiburger Münsters ist eines der letzten und denkwürdigsten Zeugnisse der oberdeutschen kirchlichen Tafelmalerei wenige Jahre vor Ausbruch der Reformation (Abb. 19 bis 31). Hier betätigt sich noch einmal in voller Kraft und Zuversicht die Verehrung der Gottesmutter und der himmlischen Heerscharen. Der Altar ist uns um so lehrreicher, da er — ein seltener Fall — an der Stelle, für die er geschaffen, im Chor des Münsters verblieben ist. Es ist ein Wandelaltar, bei dem die doppelten Flügel zu den bestimmten Kirchenzeiten geöffnet wurden. Das Mittelbild stellt die Krönung Mariä durch Gottvater und Christus dar, auf den Flügeln, dieser Szene zugewendet, die zwölf Apostel, links von Paulus, rechts von Petrus geführt. Bei Schließung dieser Innenflügel erscheinen die Verkündigung, die Heimsuchung, die Geburt Christi und die Flucht nach Ägypten. Auf der Rückseite der Außenflügel endlich stehen die Heiligen Georg, Laurentius, Johannes der Täufer und Hieronymus; auf der Rückseite des Mittelbildes ist die Kreuzigung und darunter ein Fries mit den Brustbildnissen der Stifter des Altares, der Herren der Münsterfabrik, anbetend vor der Madonna und verewigt durch die Inschrift:



Abb. 36. Die heilige Nacht. 1520. München, Ältere Pinakothek. Aufnahme F. Hanfstaengl.
(Zu Seite 33.)

„Sebastiano de Blumenegg Patricio, Egidio Has, Udalrico Wirtner plebeis magistratibus, Nicolao Schefer. Edis sacris thesauriis Hoc opus factum an. sal. MDXVI.“ Den Maler ehrt die Inschrift: „Joannes Baldung cog. Grien Gamundianus (d. h. von Gmünd) Deo Virtute auspicibus faciebat.“ Baldung hat für die Arbeit den Betrag von 250 fl. erhalten, die er aber gegen ein jährliches Leibgeding von 25 fl. für sich und seine Frau der Bauverwaltung des Münsters überlassen hat.



Abb. 37. Christus als Schmerzensmann. Gemälde. Freiburg, Städtische Sammlungen.
Aufnahme G. Röbcke. (Zu Seite 33.)



Abb. 38. Maria mit dem Kinde. Freiburg i. Br., Städtische Sammlungen. Aufnahme G. Röbcke. (Zu Seite 33.)

Maria, die Patronin des ehrwürdigen Münsters, der dieser Altar geweiht ist, kniet im Mittelbilde (Abb. 21) auf Wolken, ganz von vorn gesehen mit demütig gesenktem Blick und abwärts gefalteten Händen, das über der Stirn glattgescheitelte Haar mit blonden Locken die Schultern bedeckend. Gottvater zur Rechten und der Sohn als Salvator Mundi zur Linken halten die Krone über dem Haupte



Abb. 39. Maria mit dem Rebstock. Straßburg, Museum. (Zu Seite 33.)

der Gebenedeiten, darüber in einer Gloriole schwebt die Taube des Heiligen Geistes. Scharen kleiner Engelkinder, durch den lichten blauen Himmelsraum schwebend und auf den grauen Wolken gelagert, begleiten mit Posaunen, Harfen, Flöten, Geigen und Gesang die heilige Handlung, der die würdigen Gestalten der Apostel, offenbar aus dem Leben gegriffene Freiburger Patrizierköpfe, in ehrfürchtiger



Abb. 40. Die Enthauptung der Heiligen Dorothea. 1516. Prag. Rudolphinum. (Zu Seite 33.)

Bewunderung zuschauen. Das goldgelbe Kleid der Maria und ihr blauer Mantel werden eingerahmt von den roten Mänteln Gottvaters und Christi. Die vier hochrechteckigen Bilder des Marienlebens auf den Flügeln zählen zu den prächtigsten Zeugnissen der dichterischen Vertiefung, die gerade dem Jugendleben Christi am Ausgang des Mittelalters in der deutschen Kunst widerfahren ist (Abb. 22 bis 27); sie stehn in einer Reihe mit Dürers Marienleben und Grünewalds Weihnachtsbildern.



Abb. 41. Die Sündflut. 1516. Bamberg, Galerie. (Zu Seite 34.)

In der Verkündigungsszene kniet Maria am Pult in einer Säulenhalle. Das Haar des hereinschwebenden, vor ihr niederknienden Engels weht im Fluge, ein Lichtstrom mit der Taube des Heiligen Geistes und dem Christkind bricht von oben durch die Säulen. In der Heimsuchung erheben sich die beiden mächtigen Gestalten der schwangeren Frauen vor einer ansteigenden Berglandschaft; im Vordergrunde äsen mehrere Hasen im Kraut. Die Geburt des Kindes ist in schwarze Nacht gehüllt. Engelknäbchen halten das Kind in Windeln, von dem ein überirdisches Leuchten die Gesichter der beseeligt herabblickenden Eltern bescheint. In

der Flucht nach Ägypten beugen Engelknaben eine Palme mit Früchten herab; einer der Kleinen ist hinten auf den Esel gestiegen und reicht dem Kinde Früchte hin. Die auf dem Esel reitende junge Mutter, die den Mantel über den Kopf gezogen hat, im linken Arm sorglich das Kind haltend und mit der rechten Hand den Zügel führend, ist ein Bild holder Mütterlichkeit, das nur wenige seinesgleichen hat. Blickt der Besucher des Münsters von diesen am Vorabend der Reformation entstandenen Bildern der Gottesmutter zu den hochgotischen plastischen Darstellungen der Himmelskönigin und der Heiligen in der Vorhalle des Münsters, so geht ihm die tiefgreifende Wandlung des religiösen und geistigen Empfindens in Deutschland während der dazwischen liegenden zwei Jahrhunderte auf: Von dem feierlichen kirchlichen Stil der Hochgotik zu der völligen Vermenschlichung der heiligen Personen, zur sinnigen Ausschmückung der heiligen Vorgänge mit kleinen Zügen aus dem alltäglichen Leben. Gleichwohl tragen auch die Bilder Baldungs noch den Stempel echt religiöser Weihe. Das Altarwerk wurzelt wie seiner ganzen Anordnung nach so auch hinsichtlich der Umrahmung in der Überlieferung der deutschen Spätgotik, trotz einzelner Motive der Frührenaissance. So sind der hohe, durchbrochene Fialenaufbau und besonders die reiche, krause, goldschimmernde Rankenschnitzerei, die die Bildfelder einrahmt, ein reines Werk der oberrheinischen spätgotischen Altarschnitzer. Die einfassenden und bekrönenden Rahmen sind wahre Wunder des Schnitzmessers: verschlungene, schraubenartig gedrehte Ranken mit Wurzelenden, Äste und Blätter, aus der Natur geschöpft, gewundene Bänder mit distelartigen Umrollungen, im Mittelbilde eine dichte Laube bildend, die von spielenden Putten und Vögeln belebt ist. Höchstwahrscheinlich gehen die Entwürfe zu diesen Rahmen auf Baldung selbst zurück, so lebendig wachsen ihre Linien, zumal in der Mitteltafel, mit den Gemälden zusammen. Von den flimmernden Licht- und Schattenspielen dieser geschnitzten Verästelungen schweift der Blick zu den netzförmigen Gewölberippen des kurz vorher vollendeten Chores empor: damit offenbart sich ihm auch in der Ornamentik und der Architektur der Höhepunkt des malerischen und organischen Empfindens, aus dem die Kunst dieser Endphase der deutschen Gotik hervorgewachsen ist. Baldung huldigt diesem Streben nach malerischen Gegensätzen besonders in den nächtlichen Himmeln, unter die er die Apostel mit den Pfingstflammen auf den Häuptern, sowie die Geburt des Kindes und die Kreuzigung versetzt. Die Kreuzigung auf der Rückseite läßt wieder an Eindrücke von Grünewalds Altar denken (Abb. 30). Die drei fahlen Körper der Gekreuzigten heben sich vor dem tiefschwarzen, am Horizonte durch einen grellen Schein erleuchteten Himmel. Der hinter dem auf seine Partisane gestützten gläubigen Hauptmann sichtbar werdende, auf den Beschauer blickende Kopf stellt den Künstler selbst dar (Abb. 3).

Das Freiburger Münster birgt in seinen Chorkapellen noch zwei weitere Werke von Baldungs Hand, Teile des Schnewelinschen Altares in der Kaiserkapelle, darstellend die Taufe Christi im Jordan und Johannes auf Patmos, dem die Madonna erscheint (Abb. 32 u. 33). Beide Darstellungen sind wiederum durch entzückende Landschaftshintergründe ausgezeichnet; in der Taufe sieht man am Ufer des Flusses eine Burg mit steilen Fachwerkgiebeln und viereckigem Bergfried aufragen, dahinter ziehen sich dunkle Waldgebirge hin, die sich nach links in einem



Abb. 42. Bildnis des Grafen Ludovic zu Levenstein. 1513.
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum. (Zu Seite 51.)



steilen Felsen erheben, der auf dem Gipfel ein Burghaus trägt. Auch das Johannesbild gibt den Ausschnitt einer burggeschmückten Wald- und Wiesenlandschaft zwischen Schwarzwald und Vogesen; ein Prachtexemplar der von Baldung und seinen Zeitgenossen so liebevoll empfundenen, moosbehangenen, vermorschten Bäume steigt im Vordergrunde auf. Die von demselben Altarwerk herrührende Verkündigung weist in der flachen, durchscheinenden, zügigen Faltenzeichnung der Gewänder bereits auf eine gewisse Manier hin, die Baldung frühzeitig annahm. Der Hintergrund der zugehörenden, geschnitzten Madonna ist mit einem von Vögeln belebten Rosenstaket und mit einer turmreichen Stadt in Waldlandschaft bemalt. Von Altarbildern dieser besten Zeit des Meisters verdienen noch Erwähnung: Christus als Schmerzensmann, von seiner Mutter und Engelknaben beweint, in den städtischen Sammlungen in Freiburg (Abb. 37); ferner eine Reihe Madonnen mit dem Kinde als Brustbilder in der Galerie in Sigmaringen, in der städtischen Sammlung in Freiburg, ehemals in der Gemäldegalerie Weber in Hamburg von 1514 (Abb. 38), eine in der Galerie Manfrin in Venedig mit dem kleinen Johannes; die Madonna mit dem Rebstock in der Straßburger Galerie, wo Engelknaben dem schlafenden Kinde Weintrauben pflücken (Abb. 39). Man sieht, wie lange die mystischen Vorstellungen, die Schongauers Madonna im Rosenhag verkörperte, am Oberrhein ihre Geltung behaupteten. Zwei Madonnenbilder besitzt das germanische Museum in Nürnberg; die Kirche S. Maria im Kapitol in Köln auf einem Seitenaltar einen Tod der Maria mit dem Auszug der Apostel auf der Rückseite. Die Zeichnung zu dem Tod der Maria ist im Stuttgarter Kupferstichkabinett erhalten.

Das Motiv der heiligen Nacht hat Baldung noch in einem Bilde aus der Galerie in Aschaffenburg in der Münchener Pinakothek von 1520 zur Darstellung von nächtlichen Beleuchtungseffekten gemacht (Abb. 36). Die heilige Familie sitzt in einer hohen, rundbogigen Halle; vom Kinde, das von Engelknaben umgeben ist, geht ein überirdischer Schein aus, die Gesichter der Eltern und die beiden zuschauenden Tiere, die kahlen Mauern der Rückwand beleuchtend, die sich scharf gegen den schwarzen Nachthimmel abheben. Durch das Tor sieht man auf einem fernen Hügel in der pechschwarzen Nacht den Engel in einer Glorie herabschweben und den Hirten die frohe Botschaft verkünden. Der mächtige im Schatten liegende Pfeiler, der den Vordergrund überschneidet, hebt durch seinen dunklen Umriß die Licht- und Raumwirkung der Szene. Die Risse in dem Gemäuer und die hängenden Moose und Flechten, ein kleines an der Mauer hockendes Käuzchen und der halb dumme, halb andächtige Ausdruck des Ochs und des Esels: solche kleine Züge erhöhen noch den Zauber dieses stimmungsvollen Weihnachtsbildes. Wie in den Bildern des Marienlebens am Freiburger Hochaltar zeigt sich Baldung auch hier reich an poetischem Empfinden.

Noch zwei andere religiöse Darstellungen enthüllen uns Baldung als einen Erzähler von echt dichterischem Gestaltungsvermögen. Das eine Bild, zu seinen schönsten Schöpfungen zählend, ist die Enthauptung der heiligen Dorothea in der Gemäldegalerie des Rudolfinum in Prag vom Jahre 1516 (Abb. 40). Die junge Heilige in leuchtend rotem Kleide mit einem Rosenkranz im blonden Haar kniet auf dem Schnee, bereit, den Todesstreich des hinter ihr stehenden Henkers zu



Abb. 43. St. Georg. Glasgemälde.
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum. (Zu Seite 38.)

empfangen. Der kleine Knabe überreicht ihr einen Korb mit Äpfeln und Rosen, was der links vor der Menge stehende Theophilus mit Verwunderung wahrnimmt. Nach hinten zur Linken erblickt man auf einem Balkon des Palastes Kaiser Decius mit seinem Gefolge als Zuschauer der Szene. Im Torbogen des Palastes wird wiederum Theophilus sichtbar und der Engel mit dem Körbchen. Die Schneelandschaft im Hintergrunde mit einer Burg und flachen Hügeln und Schneegebirgen in der Ferne unter blaugrauem Winterhimmel ist eine der reizendsten Landschaftsdarstellungen Baldungs und der deutschen Malerei der Zeit. Der Duft zarter Poesie, den diese Szene atmet, erinnert uns unmittelbar an die unvergeßliche Verklärung, die der gleiche Vorgang in einer von Gottfried Kellers Legenden erfahren hat. Das zweite Bild vom gleichen Jahre 1516, das hier noch zu nennen ist, befindet sich in der Galerie zu Bamberg und schildert die Sündflut (Abb. 41). In der Mitte der von ringenden und ertrinkenden Menschen und Tieren und von Trümmern bedeckten Wassermassen schwimmt die Arche Noah, ein wunderlicher Turmbau mit Renaissancegiebeln und eisenverschlagener Türe. Schwarze Wolken, aus denen feurige Strahlen und Blitze zucken, verdunkeln den Himmel und verhüllen stellenweise die Fluten. Auf einem Brett sitzt eine verzweiflungsvoll klagende, nackte Frau mit ihrem Säugling, neben ihr eine Katze, die einen sich anklammernden Hund anfaucht; auf die Spitze eines untergehenden Bootes ist ein

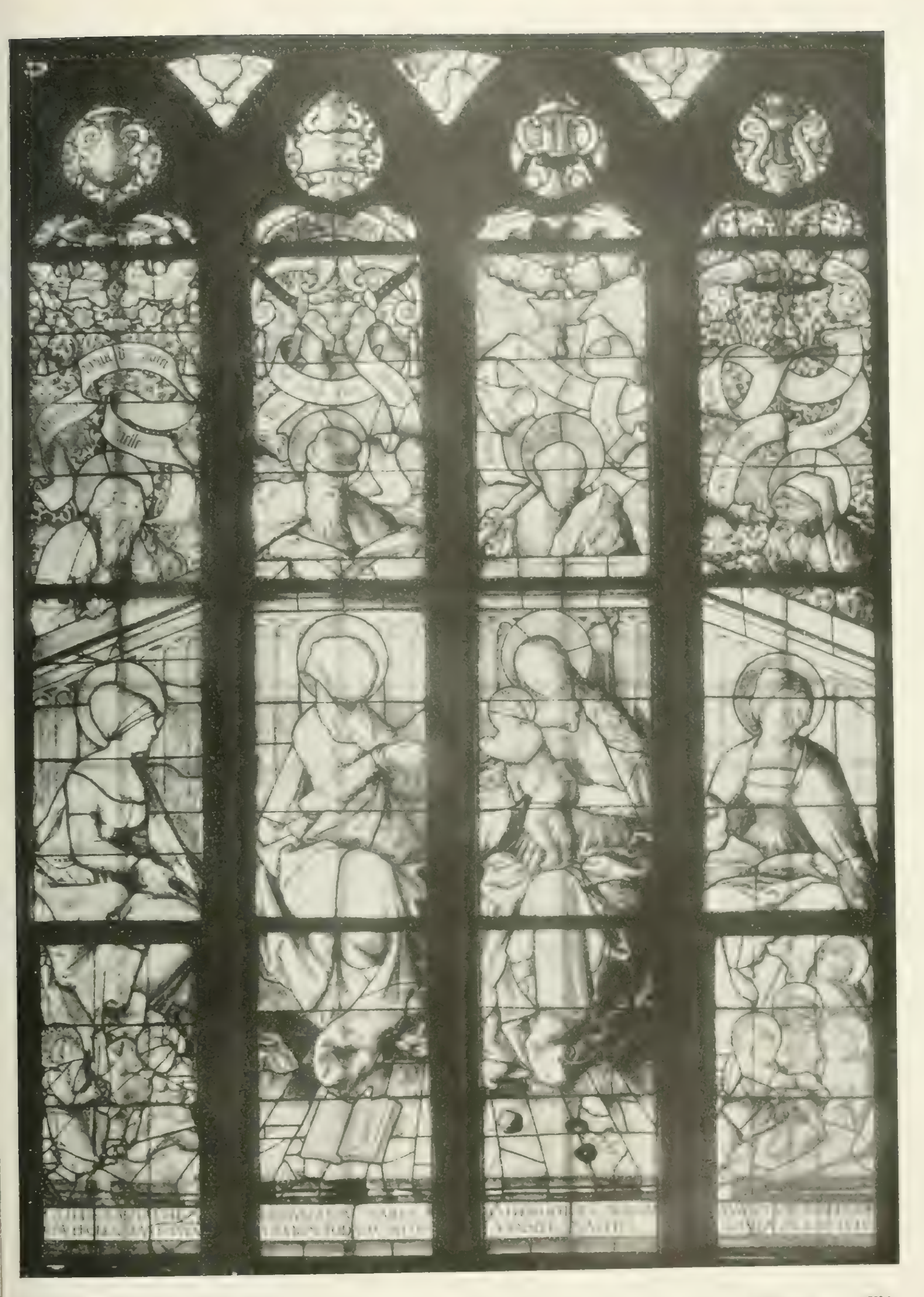


Abb. 44. Sippenglasfenster in der (St. Anna) Alexander-Kapelle des Freiburger Münsters. (Mit Erlaubnis des Münsterbau-Vereins, Freiburg, der uns auch die Wiedergabe aller anderen Arbeiten des Künstlers aus dem Münster in liebenswürdigster Weise gestattet hat.) Zu Seite 37.

kleiner Knabe geklettert. Ein Säugling in seiner Wiege treibt in den Wellen. Hier knien Hilfeflehende auf Flößen, dort klammern sie sich an die Arche an. Ertrunkene Menschen und Tiere schwimmen daher. In der Mitte taucht noch einmal ein Pferdekopf mit verglastem Blick hervor. Sogar eine ertrinkende Maus



Abb. 45. Dame mit Tod als Schleppenträger. (Baldung?) Federzeichnung. Weimar, Museum. Aufnahme Braun & Co.

ist nicht vergessen. Doch bei all diesen Zügen ist das Bild eigentlich nicht erschütternd; man könnte sogar sagen, es spricht daraus ein gewisser Humor. Dem tragischen Gegenstand wird es kaum gerecht. Die Auffassung der religiösen Themen in Baldungs Werken neigt im allgemeinen zu einer gewissen Heiterkeit und Leichtigkeit. Seine ganze Lebensstellung inmitten der vornehmen geistlichen und weltlichen Kreise des Oberrheins, das hohe Ansehen, das er bei seinen Mitbürgern genoß, ließen eine grüblerische, von Leidenschaften vertiefte Versenkung, wie sie Grünewalds Werke zeigen, gar nicht zu. Während dieser „ein einsiedlerisches, melancholisches" Leben führte, hat Baldung seiner Natur gemäß in Fühlung mit dem öffentlichen Wesen seiner Vaterstadt gestanden, die ihn schließlich in den großen Rat aufnahm. Er stand durch seinen Schwager Herlin, Kanonikus von Jung St. Peter in Straßburg, in Berührung mit den höheren geistlichen Kreisen. Sein Neffe Pius Hieronymus war seit 1510 sogar Rat der vorderösterreichischen Regierung in Ensisheim. Für den Kaiser Maximilian, dessen Porträt er in den Fenstern des Freiburger Münsters anbrachte, lieferte er Zeichnungen (Abb. 2) in dessen Gebetbuch (in Besançon). Mit dem Straßburger Bischof, mit dem Markgrafen Christoph von Baden, mit vielen, hohen Geistlichen, mit Grafen und Herren des Elsasses und Badens verknüpften ihn Beziehungen. In dem



Abb. 46. Wappen des Georg von Wytolzhausen. Federzeichnung für ein Glasgemälde. Koburg, Kupferstichkabinett. Zu Seite 41.)

vornehmen badischen Kloster Lichtenthal war seine Schwester Nonne. All diese Umstände, denen später noch einige hinzugefügt werden, trugen dazu bei, daß die Grundrichtung seines Lebens wie seiner Kunst mehr zur frohen Bejahung des Bestehenden, zur heiteren Verklärung der geistigen und religiösen Ideen seiner Zeit als zur tragischen Tiefe geleitet wurde.

Als letztes Bild in der Reihe der religiösen Gemälde der ersten Epoche ist die figurenreiche Kreuzigung in der Galerie zu Aschaffenburg zu nennen, die um 1516 für Kardinal Albrecht von Mainz entstand und bereits die Wendung im Geschmack Baldungs zu weicheren Linien und schönen Gesten vorausverkündet. Der elegant bewegte Mann mit dem Essigstab ist schon ganz im Sinne der Renaissance empfunden.

Die Tätigkeit Baldungs für den Freiburger Münsterchor wird durch seine Entwürfe für eine große Zahl der von 1512 ab entstehenden Glasgemälde ergänzt. Den Entwürfen oder gar den ausgeführten Kartons des Meisters lassen sich aus stilistischen Gründen eine Reihe der seit 1512 gefertigten Standfiguren in den Fenstern des Hochchores zuweisen. Urkundlich geht auf ihn die Visierung zu dem 1515 entstandenen Fenster mit der heiligen Sippe in der St. Annakapelle zurück, das die weißen Figuren vor blauem Grunde zeigt (Abb. 44). Seinen Entwürfen werden mit Recht auch von den Fenstern der Kapelle des Chorumganges die der Heimhoferkapelle (1517), die der Blumeneggkapelle und die erst

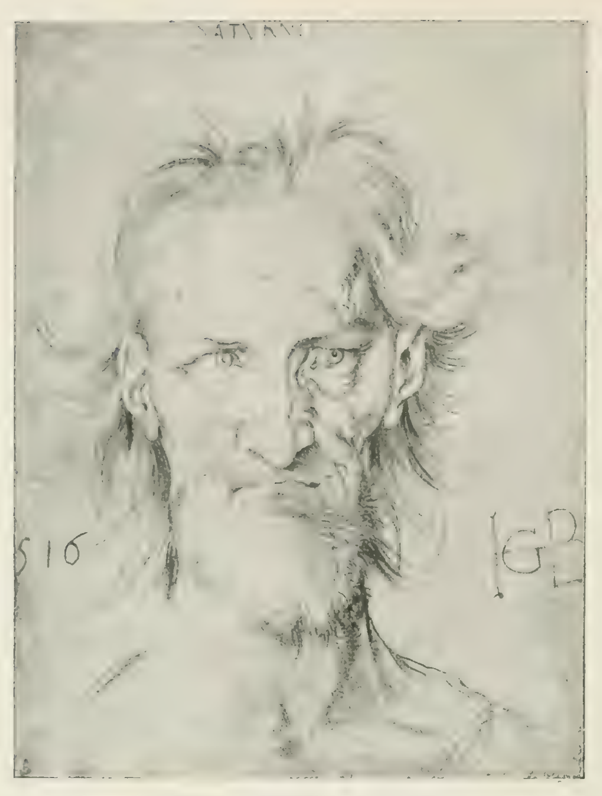


Abb. 47. Saturnkopf. Zeichnung. Wien, Albertina. (Zu Seite 43.)

um 1520 — nach ſeiner Rückkehr nach Straßburg — entſtandenen Glasgemälde der Stürzel-, der Lichtenfels- und der Böcklinskapelle zugeſchrieben. Die Fenſter ſind wegen der Gefahr gänzlicher Verwitterung aus den Kapellen nach und nach herausgenommen worden und ſollen in der Sakriſtei dem Studium ſichtbar gemacht werden, während Kopien von Profeſſor Geiges an die Stelle getreten ſind oder noch treten ſollen. Dieſes von dem Münſter-Bauverein unternommene Werk ſtellt eine der erfreulichſten Handlungen deutſcher Denkmalspflege dar. Dem breiteren Publikum bietet ſich in einer Folge von Standfigurenfenſtern, die um 1512 nach Baldungs Kartons für die Freiburger Kartauſe entſtanden, bequemere Gelegenheit, die Kunſt unſeres Meiſters als Zeichners für die Glasmalerei zu ſtudieren (Abb. 42). Dieſe tadellos erhaltenen Glasgemälde ſind aus dem Schloß Langenſtein auf der Auktion der gräflich Douglasſchen Sammlung im Jahre 1897 in die Muſeen von Berlin, Nürnberg, Freiburg und Karlsruhe gekommen. Der gekennzeichnete eigentümliche koloriſtiſche Stil Baldungs, ſeine Vorliebe für die Nebeneinanderſtellung großer, farbiger Flächen, für ausgeſprochene Gegenſätze bunter Farben, ſowie der große Zug ſeiner Linien, der monumentale Schwung ſeiner Falten: kurz die von Grund aus dekorative Kraft des Meiſters kommt in dieſen Glasgemälden natürlich zu ganz



Abb. 48. St. Joſeph. Zeichnung. Florenz, Uffizien. (Zu Seite 43.)



Abb. 49. Der Tod Mariae. Handzeichnung. Sammlung Fäsch. (Zu Seite 43.)

besonders glücklicher Wirkung. Die mächtigen, meist von Wappen begleiteten Standfiguren sind aus großen Flächen feuriger Gläser geschnitten und heben sich in der Mehrzahl von blauen und roten großgemusterten Damastgründen ab. Die Modellierung ist in kräftigem Schwarzlot aufgetragen, aus dem die Lichter herausgeholt sind. Die lebhafte Hell- und Dunkelwirkung der Ölgemälde ist hier



Abb. 50. Eva. Federzeichnung. 1510. Hamburg, Kunsthalle. (Zu Seite 43.)

durch die Durchsichtigkeit der Gläser gesteigert. Die Freiburger Glasgemälde-schöpfungen nach Baldung, ausgeführt von dem elsässischen Glasmaler Hans von Ropstein, sind zugleich die letzten Höhepunkte der oberrheinisch-Straßburger Glasmalerkunst. Sie bilden den Abschluß einer glänzenden Entwicklung der kirchlichen Glasmalerei der Spätgotik, deren tüchtigster Vertreter Hans Wild im letzten Drittel des 15. Jahrhunderts die Kirchen Straßburgs und seines links- und rechtsrheinischen Gebietes mit Fenstern geschmückt hatte. In den späteren um 1520 gefertigten Glasgemälden der Freiburger Chorkapellen sind die Landschaftskunst Baldungs und das Helldunkel seiner Wolkenbildungen, ja selbst seine Nachtstimmungen auf das Glas übertragen. Darin kündet sich die Loslösung von dem strengdekorativen Stil der mittelalterlichen Glasmalerüberlieferung an. Auch die Umrahmung dieser Glasbilder mit Renaissancepilastern, -gebälken und -bögen deutet auf den Umschwung, der mit den zwanziger Jahren im Geschmack Baldungs



Abb. 51. Der heilige Christophorus. Kreidezeichnung. Albertina. (Zu Seite 43.)

eintritt. Die noch späteren Kirchenfenster nach seinen Entwürfen in Elzach, aus St. Blasien usw. setzen diese Richtung fort. Noch deutlicher veranschaulichen die hauptsächlich zwischen 1510 und 1530 entworfenen Risse für rechteckige Wappenscheiben des oberrheinischen Adels den Weg von der gedrängten Anordnung, der knorrigen Umrahmung und der bewegten Zeichnung zu dem immer klarer werdenden Aufbau der umrahmenden Architektur, der dareingestellten Wappen und der begleitenden Figuren (Abb. 46.) Eine ausgeführte Scheibe nach Baldungs Riß ist im Straßburger Altertumsmuseum. Sie zeigt ein Kamel, das ein Kreuz auf dem Rücken trägt, und ist von unserm Meister im Jahre 1512 für die Äbtissin Ursula des Klosters Niedermünster gezeichnet worden. Die Mehrzahl der Risse Baldungs für Wappenscheiben befindet sich in der Handzeichnungssammlung der Feste



Abb. 52. Zwei Schwertfechter. Holzschnitt. Aus den zehn Geboten. 1516. B. 5. (Zu Seite 45.)

Koburg (Abb. 46) und in Wien. Sie sind durch den Schwung der Wappenzeichen, der Helmzierden und -decken sowie durch die stets wechselnden Darstellungen in den Giebelfeldern, meist Jagd-, Kampf- und Liebesszenen ausgezeichnet. Dem inneren Wesen seiner Kunst nach war Hans Baldung der geborene Zeichner für die Glasmalerei. In ihr konnten sich sein kühner Linienzug, sein eindeutiger urwüchsiger Farbensinn, seine Fähigkeit zu großer, einfacher Flächengliederung ungehemmt und völlig auswirken. Ja man möchte glauben, daß umgekehrt seine enge und dauernde Verbindung mit der Glasmalerei auf seinen Geschmack auch in der Ölmalerei nach der Richtung des Dekorativen von Einfluß gewesen ist.

Die Zeichnungen und die Holzschnitte Baldungs — deren beste sich ebenfalls in das Jahrzehnt von 1510 bis 1520 zusammendrängen — offenbaren natürlich noch klarer den dekorativen und heraldischen Grundzug seiner Kunst. Auch darin verdankt unser Meister die Grundlagen seinem großen Nürnberger Vorbild. Während aber Dürer sich niemals von dem Einzelnen und von dem sorgfältigen Studium der kleinsten Licht- und Schattenwirkungen völlig loslösen kann — beruht doch eben in diesem beständigen Ergründen der Natur und Ringen um die Form das Ergreifende im Schaffen Dürers: so geht Baldung keck auf die große monumentale Wirkung aus. Viele seiner Zeichnungen, besonders aus der Freiburger Zeit und kurz vor- und nachher, haben einen so großartigen Wurf, wie er unter den zeitgenössischen deutschen Blättern fast einzig ist. In seinen Linien strömt noch die

Leidenschaft des spätgotischen Bewegungsdranges, aber gelockert durch den freieren Geist der nahenden Renaissance in großen Bogenzügen ruhig hingehend (Abb. 45, 47 bis 55). Sowohl mit der Kreide, die er bevorzugt, wie mit der Feder versteht er dreist und sicher durch wenige weite Schraffuren den weitbauschig kühnen Umrissen Körperlichkeit zu verleihen. Man betrachte daraufhin die schönen Blätter mit dem Tod der Maria in Basel (Abb. 49), eine verhältnismäßig frühe Arbeit mit Anklängen an Dürersche Faltenknickungen, die Eva von 1511 in der Hamburger Kunsthalle (Abb. 50), den mächtigen Christophorus, ehemals in der Sammlung



Abb. 53. Kentaur mit einem Knaben. Federzeichnung. Basel, Kupferstichkabinett. (Zu Seite 43.)

Habicht in Kassel (Abb. 51), den Kentaur mit dem Knaben (Abb. 53) eine Reihe von Bildnisstudien und zahlreiche statuarische Heiligengestalten in weitgebauschten und großgeworfenen Gewändern, die überhaupt zu seiner starken Seite gehören. Zuweilen wählt er farbig grundiertes Papier, wo dann durch die Höhung mit weißen Lichtern eine vermehrte malerische Wirkung entsteht. Diese Technik gibt namentlich den berühmten Hexendarstellungen eine gesteigerte Phantastik (Abb. 60 und 61). Das Hexenthema, das Baldung mehrfach behandelt hat, zeigt, daß die Zauber- und Dämonenmächte auch seinen Geist, wie den seiner Zeitgenossen



Abb. 54. Weibliches Brustbild. Kreidezeichnung. Basel, Kupferstichkabinett.
(Zu Seite 43.)

beschäftigt haben. Aber seine frohsinnige und vollblütige Natur reizt an diesem Thema mehr die schöne Sinnlichkeit nackter junger Mädchen, und weniger ängstet ihn der greuliche Teufelsspuk der bösen Geister, der in diesen Zeitläuften die grüblerischen Gemüter bedrängte, wie wir bei Dürer, bei Grünewald und bei dem jungen Luther beobachten können. Die geschmeidigen, hochgewachsenen Körper der jugendlichen Hexen weiß er durch die Zusammenstellung mit den welken und schwammigen Leibern der alten Vetteln prächtig zur Geltung zu bringen. Sie bereiten den Hexentrank und rüsten sich, auf Besen auszureiten zur herrlichen Walpurgisnacht. Ein Blatt von 1514 mit der Inschrift: „Der cocarden ein gut jar 1514" (Abb. 60.) Vier Hexen sind auf dem berühmten, mit zwei Stöcken, einem schwarzen und einem braunen, gedruckten Farbenholzschnitt von 1510 beieinander, eine fünfte reitet auf dem Bock durch die Luft (Abb. 59.)

Die Holzschnitte Baldungs in ihren starken Umrissen und den wenigen lockeren Schraffen, in ihrer gleichmäßigen kalligraphischen Haltung vergegenwärtigen be=

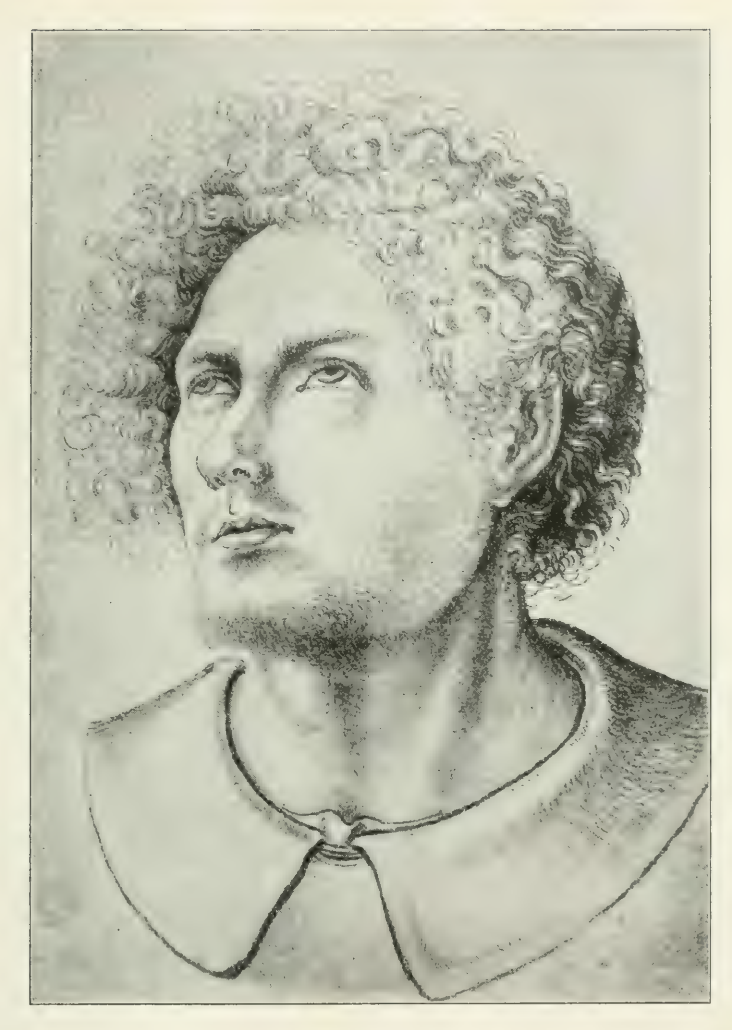


Abb. 55. Männlicher Studienkopf. Kreidezeichnung. Basel, Kupferstichkabinett. (Zu Seite 43.)

sonders eindringlich, wie sehr die Wege Baldungs von denen Dürers abgewichen sind. Eine Anzahl Holzschnitte lieferte Baldung als Illustrationen zu Straßburger Druckwerken, vor allem diejenigen zum „Buch Granatapfel" von 1511 (Abb. 63), gedruckt von Johann Knoblauch, die freie Kopien nach Burgkmair sind, zum „Hortulus animae" vom gleichen Jahr und die schönen Holzschnitte zu den Zehn Geboten von Marcus Weida von 1516, bei Johann Grünniger gedruckt (Abb. 52). Unter seinen Einzelblättern zeichnen sich durch sichere und großartige Zeichnung aus der heilige Christophorus (Abb. 57 u. 58), der heilige Sebastian, dem Engelkinder die Pfeile aus den Wunden ziehen, die Anna Selbdritt (Abb. 64.), die Folge der zwölf Apostel (Abb. 56), der vom Pferde stürzende Saul (Abb. 71), Aristoteles und Phillis von 1513 (Abb. 66) und die Verkündigung schon mit Renaissancepilastern (Abb. 72). Außer dem berühmten Vier-Hexenblatt sind als eindrucksvolle Farbenholzschnitte noch zu nennen Adam und Eva mit der Inschrift „Lapsus Humani

„Generis“ von 1511 (Abb. 67), Maria mit den Engeln (Abb. 65) und Christus am Kreuz. Ein großer Teil seiner Holzschnitte stellt die gleichen Gegenstände dar, die er mit Vorliebe auch in seinen Bildern gemalt hat. Ein Vergleich der beiden verschiedenartigen Fassungen ist häufig sehr lehrreich, um das sichere Stilgefühl des Meisters in der Behandlung des andersgearteten Materials zu erkennen. Ein untrüglicher Sinn für die Wirkung der Linien im Holzschnitt und für die gleichmäßige Belebung der Flächen zeichnet seine Schnitte aus. Selbst dort, wo er das Papier nicht ausfüllt, gewinnt es durch den Ausdruck der umgrenzenden Linien Fülle und Körper. In mancher Hinsicht setzt er also die ursprüngliche, nur mit den beschränktesten Mitteln, mit wenigen Strichen arbeitende Technik der deutschen spätgotischen Holzschneider fort. Alles kleinliche und alles ängstliche Schraffieren ist vermieden. Es ist oft bewundernswert, wie Baldung mit diesen knappen Mitteln einen seelischen Ausdruck in seinen Holzschnitten erreicht. Den pathetischen Schmerz der Passionsszenen und die gemütvolle schlichte Innigkeit der heiligen Familien hat er hier stellenweise in eine monumentale Form gebracht. Man erstaunt, wenn man solche Blätter im Lichtbild vergrößert sieht, welch ein großer Stil darin waltet. Sie erscheinen wie die Umrisse zu Wandgemälden oder Kartons zu Glasfenstern. Die heilige Familie kehrt mehrfach wieder, das Kind anbetend mit fünf Engeln und einem Hirten in Landschaft (1514); Maria überreicht das Kind der Mutter Anna,



Abb. 56. Petrus. Aus der Apostel-Folge. Holzschnitt. B. 7. (Zu Seite 47.)



Abb. 57. Christophorus. Holzschnitt. B. 58. (Zu Seite 45.)



Abb. 58. „Der heil. Christophorus.“ Ausschnitt aus der Abbildung 57. (Zu Seite 45.)

beide vor einer Mauer sitzend mit dem heiligen Joseph vor burgbekrönter Berggegend; Maria sitzt unter einem Baume lesend, während ein Chor von Engelkindern das Kind umspielt (Abb. 65). Mehrfach erscheint in den Holzschnitten der Gekreuzigte; an der Säule bricht Christus nach der Geißelung zusammen, ein kleiner Engelknabe sucht ihn zu stützen; am Fuße des Kreuzes liegend, wird der Tote von seiner Mutter, Johannes und der Maria Magdalena beweint; vier Engel tragen den Leichnam Christi gen Himmel, eine der schönsten Schöpfungen. Namentlich offenbart sich die glückliche Hand Baldungs für monumentale Aufgaben in der Darstellung von heiligen Standfiguren. So lieferte er mehrere Folgen der zwölf Apostel, eine, wo sie zu zweien mit dem Credo auf einem Blatt stehen, von 1518 (Abb. 56).

Auch die Landschaft des Vorder- und Hintergrundes, die knorrigen Bäume, die Kräuter und Gräser, Felsen und Wolken bringt er in den Holzschnitten auf die einfachsten Formen. Als ein echter Erbe der oberdeutschen Spätgotik betätigt

er sich, indem er alle Striche und Kurven mit durchgehendem, organischem Empfinden durchdringt. Zuweilen erhebt sich sein Umriß zum Stürmischen und Pathetischen, besonders in den tragischen Szenen. Aber dieser kühne Zug führt natürlich zuweilen ins Grobe und Gewaltsame, und der oft hinreißende Eindruck der Baldungschen gedruckten Blätter darf nicht dazu verführen, sie über die innigen, formenreichen Holzschnitte Dürers zu stellen. Dem Meister lag offenbar wenig daran, nun dem Instrument immer neue und vollere Töne zu entlocken, wie dies der große Nürnberger unermüdlich unternahm. Nur vier Kupferstiche sind von Baldungs Hand bekannt geworden; gewiß erkannte er die feinlinige Stichtechnik als nicht geeignet zum Ausdruck seines Wollens; die vier Blätter sind: ein Schmerzensmann, der lüsterne Alte und ein Mädchen von 1507, ein heiliger Sebastian und der Stallknecht, der ein Pferd aufzäumt (Abb. 68). Dieses letztere Blatt ist freilich von einer Vollendung, die es den besten Dürerstichen gleichstellt.

Die Freude an der künstlerischen Gestaltung des nackten Frauenkörpers bewies Baldung in zahlreichen Zeichnungen — deren einige schon bei den Hexendarstellungen genannt wurden — und in einer Reihe von Gemälden. Darin sehen wir das Kind seiner Zeit, den Künstler, der neben dem überkommenen kirchlichen Inhalt neue, durch die Bewegung der Geister dieser Epoche in den Vordergrund gerückte Gegenstände bearbeitet. Anlaß zur Darstellung nackter Weibesschönheit bot ihm zunächst die Behandlung eines Themas, das so recht aus der zwischen Sinnenlust und Todesfurcht schwankenden Gemütsverfassung der frühen Renaissance- und Reformationsepoche geboren ist: der jungen Frau, die in der Blüte ihres Leibes und Lebens dem Knochenmann Buhlschaft leisten muß. Ein Vorwurf, der den Gedanken der Totentänze in schärfster Form zum Ausdruck bringt durch Gegenüberstellung des zarten, weißen Frauenkörpers und des verhutzelten, halbverfaulten, braunen Totengerippes. Auch hier überwiegt in Baldungs Behandlungen das Poetische des Vorgangs und tritt hinter dem Grausigen zurück. Das blühende, halbentkleidete, junge Weib faßt dort der Tod von rückwärts und küßt es auf den Mund, Gemälde in der Kunsthalle zu Basel (Abb. 69), die weiß gehöhte Vorzeichnung dazu in den Florentiner Uffizien. Hier ergreift er das nackte Mädchen bei den goldenen Locken und stößt die flehend ihre Hände faltende Schöne dem Rande des Grabes entgegen, mit der Knochenhand in die dunkle Gruft zeigend: „Hie must Du yn", 1517; Gemälde ebenfalls in der Kunsthalle zu Basel. Dann wieder bietet er der sich verzweifelt Sträubenden den Knochenarm (Gemälde im Bargello in Florenz). Das junge, nackte Mädchen bewundert sich im Spiegel, ihr volles Haar streichend, da kommt Gevatter Tod von hinten und faßt sie um die Hüften; weiß gehöhte Pinselmalerei auf braunem Papier von 1515 früher bei Dr. Oeri, Basel. Dieser Gedanke ist weiter ausgesponnen auf dem Gemälde der Wiener Galerie (Abb. 69): das junge Mädchen steht auf einem blumenreichen Anger und blickt, ihr goldenes Lockenhaar zurückstreichend, in den Spiegel, den ihr ein altes Weib vorhält. Ein kleiner Knabe am Boden spielt mit einem Zipfel ihres Schleiers; von rückwärts kommt Freund Hein als halbverwester Leichnam, faßt mit der Rechten den Lendenschleier und schwingt mit der Linken drohend das Stundenglas zum Zeichen, daß es Zeit ist („die Eitelkeit", wohl eher die „drei Lebensalter"). Die blühende Landschaft mit dem frischen Grün der Bäume hinter



Abb. 59. Vier Hexen. Holzschnitt. Klairobskure. (Zu Seite 44.)



dem Mädchen und dem verwitterten, von Moosen und Flechten umsponnenen Baumstumpf hinter dem Tod trägt wiederum zur Steigerung der Stimmung bei. Baldung zeigt sich hier wie auch sonst als ein echter Dichter mit dem Pinsel, der das menschliche Dasein mit dem Leben der Natur poetisch zu verknüpfen weiß, doch ohne sentimentale Absichtlichkeit. Er ist in solchen Phantasien ein Vorläufer des größten oberrheinischen Malers im neunzehnten Jahrhundert, Arnold Böcklins. Bei beiden verschmelzen sich malerisches und dichterisches Empfinden aufs engste miteinander, ohne daß eines dem anderen Gewalt antut. Als Darstellungen nackter Frauenkörper seien noch angeschlossen die Federzeichnung eines nackten Mädchens, das einen Pokal hält, und die sich erstechende Lucretia, weiß gehöht auf braunem Grunde, schon das Eindringen des Renaissancegeschmacks verdeutlichend, mit dem Datum 1520 (Abb. 73); von Gemälden zwei Hochrechtecksbilder in der Münchener Pinakothek mit den nackten Frauengestalten der Musik und der Weisheit vor Waldhintergrund um 1520 (Abb. 74 u. 75). Diese letztgenannten Frauenakte weisen mit ihren glatten Linien, mit den blaßgrauen, bläulich modellierten Fleischtönen und in der gezierten Haltung schon auf die zweite Epoche Baldungs hin. In solchen ausgebogen dastehenden Frauenakten, in denen Stand- und Spielbein in gesuchter Weise betont sind, ringt die heimische gotische Überlieferung mit dem klassischen Schönheitsideal der Renaissance. In ähnlicher Weise hat sich z. B. gleichzeitig Lucas Kranach in seinen Venusbildern um die Wiedergabe klassischer Frauenschönheit bemüht, aber er so wenig wie Baldung haben sich von der gotischen Geziertheit und Gebundenheit, um nicht zu sagen Verbildung des nackten Weibes ganz freimachen können. Damit sind wir bereits an der Schwelle der zweiten Epoche Baldungs angelangt. Bevor wir diese näher betrachten, müssen wir noch einen Blick werfen auf Baldungs Tätigkeit als Bildnismaler während seiner ersten, seiner Blüteepoche.

Auch auf dem Gebiete der Bildnismalerei hat Baldung die größte Fruchtbarkeit und Frische in dem Jahrzehnt zwischen 1510 und 1520 entwickelt. Die am Anfang stehenden Bildnisse zeichnen sich durch den markigen Umriß, durch die energische Charakteristik und durch eindringliche Modellierung aus. In der feinen, strichelnden Behandlung der Haare und den spiegelnden Lichtern in den Pupillen zeigt sich Baldung wieder ganz als Schüler der Bildnismalerei Albrecht Dürers. Er gibt die Dargestellten fast immer im Halbprofil, meist den Blick starr in der Richtung des Kopfes gewendet; im allgemeinen nur ein Stück der Brust ohne Hände, als Hintergrund einen einheitlichen, dunkleren Farbenton. Es ist die Anordnung, die schon die Bildnisse der Spätgotik aufweisen, und Baldung ist von ihr auch später nur wenig abgewichen. Die farbige Erscheinung seiner Bildnisse ist heiter und festlich. Die frischen Fleischtöne, das schimmernde Haar und die bunten, meist roten Baretts und Wämser, durch dunkles Pelzwerk, schwarzen Bandbesatz und durch Schmuck gehoben, geben klare und fröhliche Farbenwirkungen. Baldung faßt den Kopf wohl in seinem charakteristischen Gepräge und Bau auf, doch drängt es ihn nicht zu tiefergehender Erfassung des inneren Menschen. Er bleibt darin besonders auffallend hinter Dürer zurück. Denn dieser erreicht gerade im Fortschreiten und zuletzt in seinen spätesten Bildnissen den Höhepunkt in der seelenvollen Menschendarstellung. Baldungs beste und charaktervollste Porträts



Abb. 60. Hexen. Zeichnung. 1514. Wien, Albertina.
Aufnahme Braun & Co. (Zu Seite 43.)

stehen dagegen am Anfang seiner Tätigkeit als Bildnismaler und die nachfolgenden werden immer glatter, gleichförmiger und gleichgültiger.

Lange Zeit als Dürers Arbeit ist der Kopf eines bärtigen Greises im Kaiser-Friedrich-Museum gegangen, der in dem dichten Schnörkelspiel der Lichter des krausen Haares in der Tat an die Kopfstudien des großen Nürnbergers etwa zu den Aposteln des Hellerschen Altares von 1509 anklingt (Abb. 77). Die Krone unter Baldungs Bildnissen gebührt dem Porträt des alten, bärtigen Herrn mit der Jahreszahl 1514 in der Nationalgalerie in London (Abb. 78). Auch er wie die übrigen ist halb nach links gerichtet mit sinnendem Blick, im breiten Pelzkragen, über dem Wams zwei schwere Ketten mit den Abzeichen ritterlicher



Abb. 61. Hexen. Zeichnung. Aufnahme Braun & Co. (Zu Seite 43.)

Brüderschaften. Ferner verdienen Hervorhebung: das Bildnis des Markgrafen Bernhard III. von Baden vom Jahre 1515 in der Münchner Pinakothek, in roter mit Agraffe und Ringen geschmückter Mütze und das des jungen Pfalzgrafen Philipp des Kriegerischen mit der Jahreszahl 1517 (Abb. 79). Auch hier ist das Barett mit Ringen und Gehängen verziert. Das vor wenigen Jahren von dem Kaiser-Friedrich-Museum aus Berliner Privatbesitz erworbene schöne Bildnis des Grafen Ludvic zu Levenstein von 1513, das bereits die eigentümlich teppichmäßige, flache Farbenwirkung des Baldungschen Pinsels auch im Bildnis vor Augen führt; in der Wiener Gemäldegalerie das Profilbildnis eines jungen, blondhaarigen Mannes in Barett mit verschränkten Händen und ausführlicher, lateinischer Inschrift, die den Baldung als einen zweiten Apelles preist, datiert 1515 (Abb. 81); neben dem Londoner Bildnis wohl das schönste Porträt-

gemälde Baldungs; in der Gemäldegalerie in Straßburg das schöne 1519 datierte Brustbild eines den Beschauer anblickenden, jungen Mannes, der mit der Linken den Pelzkragen seines Mantels faßt (Abb. 80). Dieses Bild führt bereits in die zweite Epoche Baldungs hinüber. Die Gemäldegalerie in Karlsruhe besitzt noch das charakteristische Brustbildnis des Markgrafen Christoph von Baden (Abb. 76). und ein schmales um 1511 entstandenes Votivbild, das die Familie des Markgrafen kniend in Anbetung der Anna Selbdritt darstellt und aus der Klosterkirche zu Lichtenthal, aus der Totenkapelle des Markgrafen stammt.



Abb. 62. Die Leidenschaft (?). Zeichnung.
Wien, Albertina. Aufnahme Braun & Co. (Zu Seite 44.)

Im Jahre 1517 kehrte Baldung nach Straßburg zurück und erwarb hier von neuem das Bürgerrecht. Er blieb nun in Straßburg bis zu seinem Tod 1545.

Die Wurzeln des künstlerischen Wesens unseres Meisters zogen, wie wir gesehen haben, ihre besten Säfte aus dem heimischen Erdreich. Baldung ist in den Grundzügen seines Empfindens, so weit es sich bisher geäußert hat, aufs engste verbunden mit der Überlieferung der oberdeutschen Spätgotik. Alles, was er durch die Einwirkung Dürers an größerer und freierer Anschauung der oberrheinischen Schule hinzugewonnen, das hat er in dem Feuer des eingeborenen Temperamentes umgeschmolzen und mit dem eigenwüchsigen Linien- und Farbensinn durchdrungen. Selbst die nackten Gestalten zeichnete er in seine bewegten und wuchtigen Linien um. In den bauschigen Falten und den flatternden Gewandzipfeln, in dem wehenden Haar so gut wie in den zitternden Ästen der Bäume, in den krausen Gräsern und Flechten, in den zackigen Umrissen der Berge lebt sich die altererbte Lust des oberdeutschen Meisters an kraftvollen Schnörkelspielen aus. Die Nebeneinanderstellung starker und ungebrochener Farben, oft hart und ohne verschmelzende Übergänge, ist gleichfalls eine Erbschaft der heimischen, gotischen Malerei, die an der Übung der Glasmalerei besonders wirksam erhalten wurde. So denken wir bei dem Namen Baldung vorzüglich an die durchaus von solchen Zügen bestimmte Kunst des oben umschriebenen Jahrzehntes von 1510 bis 1520, insonderheit an die Werke der Freiburger Epoche und kurz vorher, an seinen Hochaltar im Chor des Freiburger Münsters, an die monumentalen Glasgemälde, an die Holzschnitte und an die Zeichnungen.

Diese Werke sind uns teuer als ungetrübte Offenbarungen des deutschen Genius, so wie die gleichzeitigen Schöpfungen des Matthias Grünewald. Gegenwärtig ist es dem Deutschen doppelt wichtig zu sehen, daß gerade der elsässische Boden so mächtige und so reine Äußerungen des deutschen Geistes geschaffen hat, wie bereits früher in Ottfried, in dem Straßburger Münster und merkwürdigerweise im achtzehnten Jahrhundert wieder in dem Straßburger Kreise des jungen Herder und Goethe. Fast scheint es, als ob hier an der Vogesengrenze die deutsche Seele durch die innere und äußere Bedrängung um so eifriger sich auf sich selbst besinnt, um ungestüm und naturgewaltig ihre eigenen, tiefsten Kräfte zu entfalten. In ihrem derben Wuchs ragen die wuchtigen Männer- und Frauengestalten Baldungs vor uns auf wie die knorrigen Bäume seiner Vogesen- und Schwarzwaldlandschaften. Seine Köpfe sind ebenfalls ohne verfeinernden Firnis, holzgeschnitzte, derbe, bieder vor sich hinblickende Alemannen- und Oberrheinerschädel, nur zuweilen schimmert in den Augen ein Zug träumerischen Sinnens.



Abb. 63. Die sieben Hauptsünden. Holzschnitt aus dem „Granatapfel". 1511. Straßburg, Johann Knoblauch. (Zu Seite 45.)

*

Fast im gleichen Zeitpunkt, der der deutschen eingeborenen Kunst ihre letzte Entfaltung brachte, waren die ersten sichtbaren Zeugnisse einer neuen von Italien kommenden Anschauungsweise in Oberdeutschland, und zwar zuerst in Augsburg und Nürnberg aufgetreten. Jetzt, wenige Jahre nachdem Baldung von Freiburg in seine Heimatstadt zurückgekehrt war, fanden sie auch am Oberrhein Eingang. Es sei daran erinnert, daß im Jahre 1517 der jüngere Hans Holbein von Basel eine Reise nach Oberitalien unternahm, von der er die Kenntnis der neuen Pilasterstellungen und Ornamente der Renaissance mit heimbrachte, die von so umwälzenden Einfluß insbesondere auf den oberrheinischen Holzschnitt und die



Abb. 64. Anna Selbdritt. Holzschnitt. (Zu Seite 45.)

Glasmalerei wurden. Ungefähr um das Jahr 1520, nach dem Tode des „letzten Ritters“ Kaiser Maximilian und mit der Thronbesteigung Karls V. beginnt die fremde Kunst, die „neue Fasson“, wie Dürer sagt, über die heimische Gewohnheit das Übergewicht zu gewinnen. Am schwersten fällt natürlich die Umstellung im



Abb. 65. Maria mit Engeln. Holzschnitt. (Zu Seite 46.)

Sinne der Renaissance denjenigen Meistern, die ihrem ganzen Wesen nach im heimischen Empfinden ruhn, denen es vor allem an der theoretischen und verstandesmäßigen Schulung eines Dürers fehlt, um die inneren Gesetze des neuen Stils von Grund aus zu erkennen. Das gilt besonders von Hans Baldung.



Abb. 66. Aristoteles und Phillis. 1513. Holzschnitt. (Zu Seite 45.)

Der mächtige und hinreißende, aus überschäumendem Lebensgefühl entspringende Zug der meisten bisher genannten Werke scheint sich unter dem Einfluß der Renaissanceideen abgeschwächt zu haben. Die Absicht auf klassische, schöne Form, auf edle, ausgeglichene Haltung, auf eleganten Linienfluß und auf Farbenglätte beeinträchtigt seit den zwanziger Jahren die Frische seiner Empfindung. Dieser



Abb. 67. Adam und Eva. Holzschnitt. (Zu Seite 45.)



zweite Abschnitt im Leben Hans Baldungs tritt sowohl hinsichtlich der künstlerischen Leistung wie des Umfanges seiner Arbeit erheblich gegenüber dem ersten zurück. Von bedeutender Einwirkung in bezug auf die Einschränkung seines malerischen Schaffens war offenbar das Umsichgreifen der reformatorischen Ideen auch am Oberrhein.

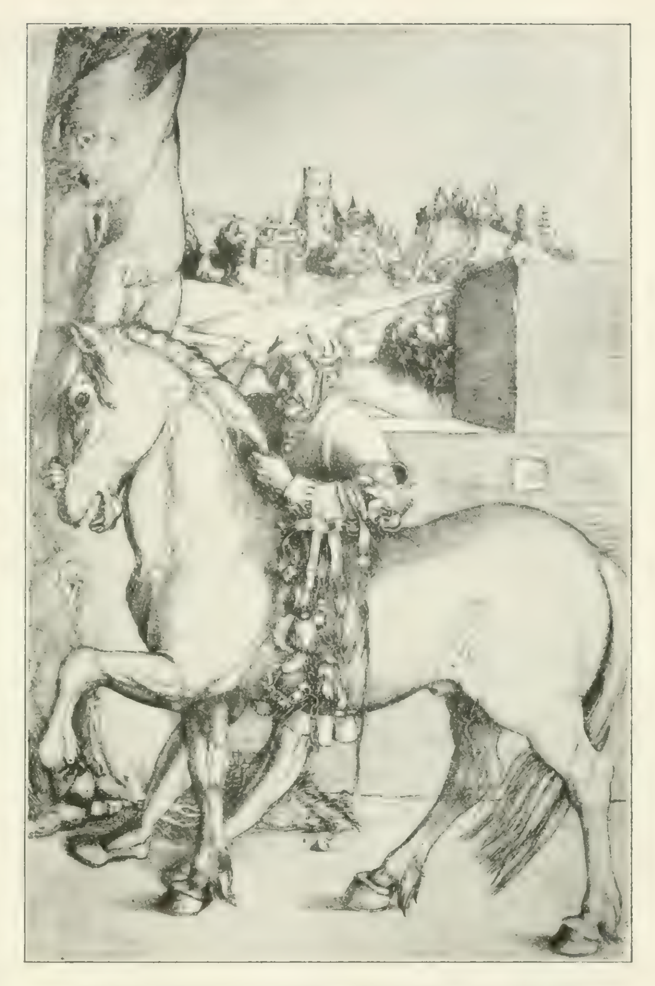


Abb. 68. Knecht und Pferd. Kupferstich. (Zu Seite 48.)

Mit den zwanziger Jahren beginnt die ununterbrochene und breite Produktion von Kirchenbildern hier wie allenthalben in Deutschland unter dem Druck der Glaubenskämpfe nachzulassen. Insbesondere erhält die unbekümmerte und sichere Gläubigkeit, die die geistige Grundlage für die feste und überzeugende Form der Kirchenmalerei gewesen war, einen Stoß selbst dort, wo der alte Glaube fortbestand. An die Stelle der unbedingten kirchlichen Überzeugung und Hinnahme der heiligen Legenden, die sich etwa noch in Baldungs Freiburger Hochaltar behauptet, tritt eine reflektierende Frömmigkeit. Die Renaissanceformen trugen zur Lockerung der überkommenen kirchlichen Kunstformen das ihrige bei. Gegenüber den im breitesten Volkstum wurzelnden Kunstschöpfungen der Kirche blieben die allegorischen und mythologischen Gegenstände, die jetzt auch in Baldungs malerischem Werk in den Vordergrund treten, nur auf wenige gelehrte Liebhaber beschränkt. Dieses in Mode kommende Gebiet der deutschen Tafelmalerei der Renaissance konnte keinen vollwertigen Ersatz für die niedergehende, religiöse Tafelmalerei darbieten. Wir sind leider über die näheren Lebensumstände unseres Künstlers nur ungenügend unterrichtet; allem Anschein nach aber hat in dieser zweiten Hälfte seines Lebens seine günstige Lebenslage, seine Versippung mit dem Straßburger Patriziat — er wurde schließlich für die Zunft zum Stelzen kurz vor seinem im Jahre 1545 erfolgten Tode in den Straßburger Rat gewählt — dazu beigetragen, ihn der anhaltenden Beschäftigung mit der Malerei



Abb. 69. Der Tod, eine Frau küssend. Basel, Kunstsammlung. (Zu Seite 48.)

zu entfremden. So läßt es sich teilweise erklären, daß jetzt im Gegensatz zu der großen Fruchtbarkeit der Freiburger Zeit seine Werke so spärlich werden. Die Beschäftigung für den Holzschnitt läßt ebenfalls beträchtlich nach.



Abb. 70. Die Eitelkeit. Wien, Staatsgalerie. Aufnahme F. Bruckmann.
(Zu Seite 48.)

Die große und volkstümliche Bedeutung, die den Werken aus Baldungs erster Zeit zukommt, fehlt den Erzeugnissen der späteren fünfundzwanzig Jahre. Sie sind demgemäß in dem breiteren Publikum meistens unbekannt geblieben.

Allein die Kunstgeschichte darf an dieser späteren Tätigkeit eines unserer besten deutschen Künstler nicht vorübergehen, schon deshalb nicht, weil dadurch das Bild seiner Persönlichkeit erst abgerundet, und ferner, weil dadurch auch die tiefgehende Wandlung des deutschen Kunstempfindens durch die Einflüsse der Renaissance und Reformation beleuchtet wird. Auch besitzen für das Auge des Kenners diese späteren Bilder Baldungs noch Reize genug, die die Beschäftigung mit ihnen verlohnt. Immer noch schimmern durch die verschönerte Form Baldungs eigentümliche Leidenschaft, sein poetischer Sinn, sein tiefes Landschaftsempfinden hindurch. Und dann ist auch die farbige Behandlung meistens reich an Feinheiten, ja gerade darin enthüllt sich häufig ein Streben nach geistreicherer Pinselführung, nach ausdrucksvoller Verteilung der Lichter und Schatten. Bis zuletzt leuchtet immer wieder etwas von dem besonderen genialischen Feuer auf, das den Werken aus Baldungs bester Epoche innewohnt. Es ist zu hoffen, daß die spätere Hälfte von Baldungs Schaffen, die aus den oben besagten Gründen von der Forschung bisher vernachlässigt worden ist, noch manche Aufklärung erfährt.



Abb. 71. Vision Sauls. Holzschnitt. (Zu Seite 45.)

So ist erst in den letzten Jahren sein Werk durch drei bisher unbekannte Schöpfungen der Spätzeit in erfreulicher Weise bereichert worden, durch ein Porträt eines bärtigen Mannes, das auf einer Amsterdamer Kunstauktion auftauchte, durch das Bild mit Piramus und Thisbe und durch den Bildteppich mit dem Sturz Sauls, die beide von dem Kaiser-



Abb. 72. Verkündigung. Holzschnitt. (Zu Seite 45.)

Friedrich=Museum erworben worden sind. Im allgemeinen ist das Erscheinen von Baldungschen Werken im Kunsthandel und im Privatbesitz eine außerordentliche Seltenheit. Auch die Tätigkeit Baldungs im Dienste der Glasmalerei und für den Holzschnitt wird wahrscheinlich für diese Epoche durch die Kunstforschung noch manchen Zuwachs erfahren. Die Straßburger Buchillustration der Renaissance ist eben erst von der Forschung mit dem gebührenden Eifer in Angriff genommen worden.

Betrachten wir zuerst die wenigen Gemälde religiösen Inhalts, die Baldung in den zwanziger und dreißiger Jahren gemalt hat.

Der Geburt Christi von 1520 in München (aus der Aschaffenburger Sammlung; Abb. 36), die schon oben am Schluß unter den Bildern der ersten Epoche eingereiht wurde, sei zunächst angeschlossen der um die gleiche Zeit entstandene Altar mit der Taufe Christi im Mittelbild und einer Reihe Heiliger mit Stiftern auf den Flügeln im Städtischen Museum in Frankfurt a. M. Die für den Kardinal Albrecht von Mainz gemalte Steinigung des Stephanus in der Gemäldegalerie von Straßburg (1522)



Abb. 73. Tod der Lukretia. Zeichnung. Frankfurt a. M., Staedelsches Institut. Aufnahme Braun & Co. (Zu Seite 49.)



Abb. 74. Allegorie. Musika. München, Ältere Pinakothek. (Zu Seite 49.)

ist trotz vieler lebhafter Züge schon nicht frei von Manier. Hier verwendet Baldung — was bei ihm selten ist — reiche Gebäulichkeiten als Staffage. Im Hintergrund öffnet sich ein Portal mit den schweren, üppigen Renaissanceformen, die der Meister seit 1520 auch in den Glasgemälden im Umgang des Freiburger Münsterchores als Umrahmungen anbringt. Den vollständigsten Aufschluß über die stufenweise Aufnahme der Pilaster, Säulen und Bogen der Frührenaissance liefern aber vor allem die genau datierten Wappenrisse. Vieles von dem poetischen Zauber der früheren Weihnachtsbilder bewahrt noch die um 1530 entstandene Geburt des Kindes in der Galerie des Städelschen Institutes in Frankfurt, in dunkler, wundersam erhellter Nacht (Abb. 82).

Das ebenfalls in den Beginn der dreißiger Jahre fallende Gemälde mit dem Sündenfall aus dem Besitz des Grafen Schönborn in der Galerie in Budapest (Abb. 83) ist ein Zeugnis für die Wandlung in der Darstellung des nackten, menschlichen Körpers unter dem Eindruck der Lehren der Renaissance. Adam blickt zur Schlange empor und stemmt die Faust in die Hüfte; man weiß nicht recht, was diese gezierte Pose ausdrücken soll; Eva blickt zum Boden, beide bedecken mit Zweigen ihre Scham. Das Bestreben nach Gliederung des Aktes, nach

ausgewogener Stellung mit Stand- und Spielbein hat dem Meister die Sicherheit des Wurfs beeinträchtigt und seiner Zeichnung stellenweise große Härten gegeben. Am Ende seines Schaffens erscheinen wieder einige Schöpfungen religiösen Inhalts, die die alte Kraft fast ungeschwächt am Werke zeigen.

Die Begegnung des auferstandenen Herrn mit Magdalena in dem Darmstädter Landesmuseum beweist noch einmal in ungewöhnlichem Maße die Fähigkeit, den Gegenstand durch die landschaftliche Umgebung poetisch auszugestalten (Abb. 84). Christus ist jetzt ein schöner Männerakt im Renaissancegeschmack, den weichen Kopf dem Beschauer zuwendend, von dem roten Mantel umwallt und mit der Linken auf den Spaten gestützt. Die Heilige, im Renaissancekleide mit gepufften Ärmeln, ist in die Knie gesunken und breitet die Hände staunend aus. Im Mittelgrund zur Linken steht sie abermals in Tränen vor dem leeren Felsengrab, während Engelkinder ihr die Tücher und Binden des Auferstandenen vorweisen. Auf der Grabplatte ist die Inschrift: „Jo. Bald. F. 1539.“ Über der Felsengrotte baut sich eine dunkle Waldkuppe auf, zur Rechten ein Baum mit krausen Umrissen, in der Mitte öffnet sich der Blick auf eine Berglandschaft, über der die untergehende Sonne durch Wolken bricht; ein Bild ausgezeichnet durch die Malerei wie



Abb. 75. Allegorie. Die Weisheit. München, Ältere Pinakothek. Aufnahme F. Hoefle. (Zu Seite 49.)



Abb. 76. Markgraf Christoph von Baden. Ausschnitt aus einem Gemälde. Karlsruhe, Gemälde-Galerie. Aufnahme F. Bruckmann. (Zu Seite 52.)

durch seinen Stimmungszauber. Aus dem gleichen Jahre 1539 stammen die zwei Überreste eines großen Altars, die das Museum in Karlsruhe besitzt: das Bruchstück einer Anbetung des Kindes (Abb. 85), und ein erst kürzlich der Galerie überwiesenes zweites, kleines Fragment: das Kind in Windeln von zwei Engelknäbchen gestützt. Auf dem größeren Stück liest Joseph im Gebetbuch, auf dessen Schnitt die Bezeichnung: „Jo. Baldung f. 1539“, und zur Rechten erscheint die Gottesmutter mit goldblondem Haar und Kopfschleier, die Hände anbetend gekreuzt, am Rande des Brustausschnitts die Inschrift: „ave maria, gracia plena“, so daß gewissermaßen Verkündigung und Geburt verschmolzen sind. Im Hintergrund zur Rechten auf einem Hügel ein dudelsackblasender Hirte mit seinen Schafen, in der Höhe zwei Engelkinder mit dem „Gloria in excelsis Deo.“

Es ist übrigens anzunehmen, daß Baldung schon seiner sozialen Stellung und seines engen Verhältnisses zum Straßburger Bischof und Domkapitel wegen dem katholischen Glauben treu geblieben ist, wenn er auch wie so viele treffliche Geister, wie auch Dürer dem kühnen Augustinermönch Zuneigung entgegengebracht haben mag; dafür spricht sein Holzschnittbildnis Luthers mit der darüberschwebenden Taube des Heiligen Geistes und der Inschrift: „martinus Luther ein dyner Christi und ein wideruffrichter Christlicher leer“ (1521).

Unter den Gemälden der zweiten Hälfte von Baldungs Leben nehmen die mythologischen und allegorischen naturgemäß den wichtigsten Platz ein. Wie unglücklich das Streben nach klassischer nackter Schönheit geraten kann, veranschaulichen die beiden ringenden Gestalten des Herkules und Antäus auf dem kleinen Bilde der Gemäldegalerie in Kassel (Abb. 88). Die verdrehten Körper offenbaren deutlich den Mangel an anatomischen Kenntnissen. Von poetischem und künstlerischem Reiz sind dagegen zwei Bilder in der Gemäldegalerie des Prado in Madrid. Das eine zeigt „Die drei Lebensalter“ (Abb. 89). Ein junges, nacktes Mädchen, daneben eine alte, nackte Frau, der der Tod mit dem Stundenglas den

Arm reicht zur letzten Reise, vorn ein schlafendes kleines Kind und eine Eule, hinten ein abgestorbener Baum und der Blick in eine Berglandschaft mit Burgtrümmern. Dieses Bild ist doppelt aufschlußreich für die späte Zeit Baldungs im Vergleich mit der ganz ähnlichen Darstellung der drei Lebensalter, der sogenannten „Vanitas“ in Wien. Zu den erfreulichsten Gemälden aus der späteren Zeit Baldungs zählt das ebenfalls im Prado in Madrid befindliche Schmalbild mit drei musizierenden Mädchen, „Die Harmonie“ genannt (Abb. 90). Die drei blonden Schönen stehen auf einer Wiese, die vorderste fast nackt, die anderen in zarten Gewändern, alle mit zierlichem Schmuck behangen, die beiden zur Linken gemeinsam aus einem Buche singend; die zur Rechten hat eben die Laute sinken lassen. Am Boden sind drei reizende nackte Kinder, von denen das vorderste einen singenden Schwan im Arme hält. Wieder eine malerische Poesie, die als eine Vorahnung Böcklinscher Schöpfungen erscheinen könnte. Hinter den drei Mädchen ragt Gebüsch auf und ein Lorbeerbaum, dessen klar gezeichnete Blätter gegen das krause, heimische Buschwerk abstechen. So ist hier eine Mischung von Renaissancegedanken mit heimatlichen Empfindungen vollzogen. Die schlanken Mädchen mit ihren sinnigen, blonden Köpfen und den herben Körpern sind aber echte deutsche Gewächse. Ähnlich reizend sind die Mädchengestalten auf dem Bilde



Abb 77. Kopf eines Greises. Zeichnung. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum. (Zu Seite 50.)

der Sammlung Dr. Harck in Seußlitz: die sieben Stufen des menschlichen Lebens im Jahre 1544, also ein Jahr vor dem Tode Baldungs entstanden (Abb. 93). Eine Umsetzung des alten gotischen Hexenthemas in die klassische Formensprache ist in dem Gemälde des Städelschen Instituts in Frankfurt zu beobachten (Abb. 94 u. 95). Die auf dem Ziegenbock sitzende fette Hexe mit dem Teufelselixier und noch mehr die junge, vom Rücken gesehene Hexe verraten das Streben nach schönen Linien, nach Auswägung der Glieder; allein die weniger glatten, aber vollblütigen Weiber der früheren Hexendarstellungen sind uns lieber. Ein Amor mit glühen-



Abb. 79. Bildnis des Pfalzgrafen Philipp. 1517. Aufnahme Braun & Co. (Zu Seite 51.)

dem Pfeil befindet sich in den Städtischen Sammlungen in Freiburg (Abb. 86). Im Nationalmuseum von Stockholm ein Merkur und in der Sammlung Raczynski ein Bruchstück von einem Tod der Lucretia, datiert 1530: zwei Männer unter einem Torbogen im Gespräch (Abb. 91); eine Caritas in der Gemäldegalerie in Sanssouci. Im Kaiser-Friedrich-Museum ist dann die schon erwähnte Neuerwerbung zu nennen: Piramus und Tisbe (Abb. 92). Köstlich ist die hausbackene Umformung, die der ovidischen Erzählung widerfährt. In nächtlichem

Abb. 78. Bildnis eines Senators. London, Nationalgalerie. Aufnahme F. Hanfstaengl. (Zu Seite 50.)

Dunkel steht Tisbe als deutsche Jungfrau im Geschmack der dreißiger Jahre des sechzehnten Jahrhunderts mit Puffärmeln und weißer Schürze vor dem toten Piramus, der in seiner gesuchten Verkürzung an ähnliche gleichzeitige Künsteleien Baldungs, so an den schlafenden Landsknecht im Holzschnitt, erinnert. Die Szene spielt sich vor einem gotischen Brunnen ab, am Waldesrand in der Ferne ist der Löwe mit dem Mantel der Tisbe sichtbar, dessen Anblick den Geliebten zum Selbstmord trieb. Die glänzende und glatt verschmolzene, doch harte und bunte Färbung dieses Bildes gibt neben den Bildern der Früh- und Reifezeit im gleichen

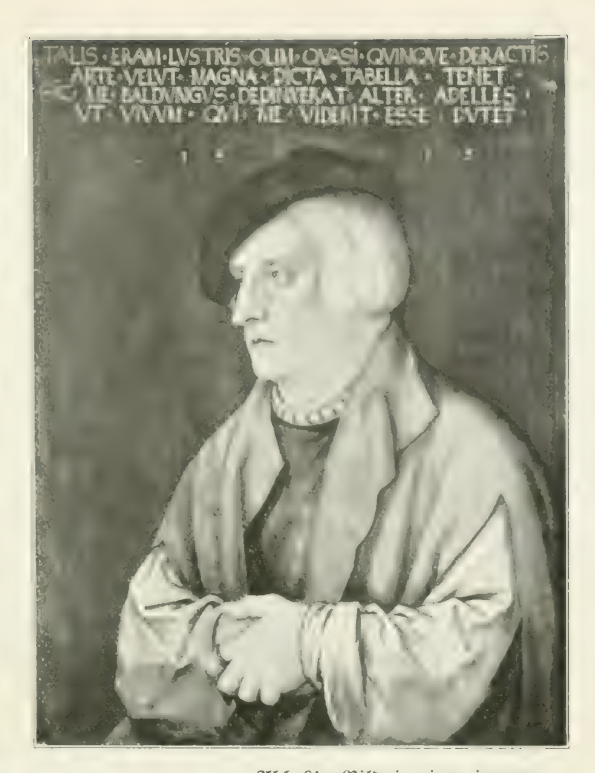


Abb. 81. Bildnis eines jungen Mannes. Wien, Staatliche Galerie. Aufnahme Braun. (Zu Seite 51.)

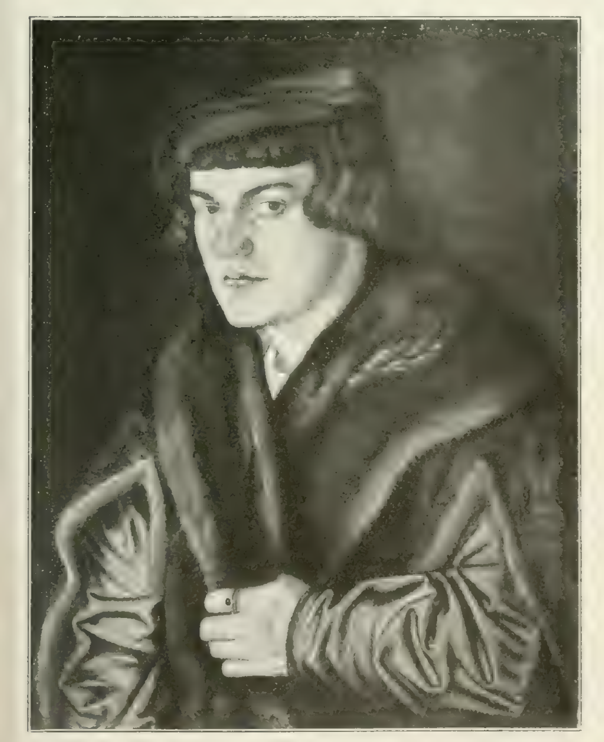


Abb. 80. Bildnis eines jungen Mannes. Straßburg, Galerie. Aufnahme Braun & Co. (Zu Seite 52).

Kabinett alle wünschenswerten Aufschlüsse über die Wandlung, die Baldungs urwüchsiges und frisches Farbengefühl unter dem Einfluß der Renaissanceideale erfuhr. Die nackten Körper der späten Bilder zeigen fast alle blasse, ins Graue spielende Töne mit bläulichgrauen Schatten. Die Stimmung des Kolorits schwankt zwischen Flauheit und Buntheit. Die sorgfältig ineinander geführten Lichter und Schatten, das „sfumato“ und die „morbidezza“ der italienischen Renaissancemalerei haben zur Weichheit, ja zur Weichlichkeit und Verblasenheit der Tonabstufungen verleitet.



Abb. 82. Die Geburt Christi. Frankfurt a. M., Städelsches Institut. Aufnahme F. Bruckmann.
(Zu Seite 62.)

Von den mit Baldungs Namen in Verbindung gebrachten Gemälden sei hier noch das vor wenigen Jahren mit der Auktion der Sammlung Weber versteigerte Bild der „Vanitas“ angeführt, das zwar zweifellos eine andere Hand zeigte, aber von dem Ideenkreise des späteren Baldung angeregt erschien. Es zeigte eine junge nackte Frau mit Lilienstauden, davor eine weibliche Leiche und dahinter den Tod und Bibelsprüche auf die Vergänglichkeit des Menschen bezüglich. Der Merkwürdigkeit halber ist hier noch eine gemalte Tischplatte mit der Jahreszahl 1530



Abb. 83. Der Sündenfall. Budapest, Gemälde-Galerie. (Zu Seite 62.)

anzuführen, die mit dem Kunstgewerbemuseum in das Berliner Schloßmuseum übergesiedelt ist. Dargestellt sind in der Mitte eine Gesellschaft bei Spielen im Freien, sowie Männer, Kinder und Frauen, am Ufer eines Sees badend; auf dem Rande sieht man einen Krämer, der, im Walde eingeschlafen, von Affen geplündert wird, Jagdszenen, ein ritterliches Turnier und Bauernturnier. Auf dem ersteren Turnier sind rechts das Wappen und die Farben des Straßburger Geschlechtes der Herlin, also der Familie von Baldungs Frau. Die einzelnen Gegen-



Abb. 84. Christus als Gärtner und Magdalena. 1539. Darmstadt, Landesmuseum. (Zu Seite 63.)

stände sowohl wie die Figuren kommen in ähnlicher Weise wiederholt auf den Kopfstücken der mehrfach genannten Scheibenrisse Baldungs in Koburg und Wien vor. Die Erhaltung der Malerei verbietet ein endgültiges Urteil darüber, ob wir hier eine Schöpfung von des Meisters eigener Hand vor uns haben; immerhin weist dieses Werk auf den Kreis des Baldung hin.



Abb. 85. Anbetung des Kindes. 1539. Karlsruhe, Gemäldegalerie Aufnahme F. Bruckmann. (Zu Seite 64.)

Von Porträts aus Baldungs späterer Zeit verdienen hervorgehoben zu werden das eines bärtigen Mannes vom Jahre 1520 in Basel (Abb. 97), das des Hans Jacob, Freiherrn zu Morsperg und Beffert, kaiserlichen Landvogtes im Unterelsaß, vom Jahre 1524, in der Gemäldegalerie zu Stuttgart (Abb. 98), das 1529 datierte Brustbild eines Mannes, der nach der Inschrift in dem Bauernkrieg eine Rolle gespielt hat (Auktion bei Muller in Amsterdam 1918) und das eines Gelehrten vom Jahre 1538 in der Straßburger Gemäldegalerie (Abb. 96). Der Gelehrte im pelzbesetzten Talar lehnt nach rechts gewendet, ein Buch in den Händen, auf einer Mauerbrüstung; dahinter ragt eine Mauer hoch, an der ein Rebenzweig heraufrankt. Daran vorbei sieht man in eine malerische Vogesen-Landschaft mit dunklen Waldgebirgen und Burgruinen auf Felsenschroffen. Ein Bild wie dieses ist ein Beweis für die ungebrochene Kraft des über sechzigjährigen Baldung. Ein Meisterwerk der Porträtgestaltung, ebenfalls aus den dreißiger Jahren, ist die wundervolle Zeichnung eines anbetend die Hände faltenden Mannes in Pelztalar und Netzhaube von 1531 im Berliner Kabinett. Auch einige Holzschnitt-Porträts dieser späteren Jahrzehnte verdienen Beachtung: das des Musikers Johannes Rudalphinger von 1534 und das des Predigers am Straßburger Münster, Dr. theol. Gaspar Hedion vom Jahre 1543 aus der von diesem verfaßten Chronik von Straßburg.



Abb. 86. Amor. Freiburg, Städt. Sammlungen. (Zu Seite 66.)

Das spätere Holzschnittwerk enthält außer diesen Blättern an bemerkenswerten Darstellungen noch den schlafenden Stallknecht in wunderlicher Verkürzung, mit einem Pferd und einer Hexe und drei Pferdegruppen von 1534 (Abb. 99). Es sind drei Blätter, eine Reihe sich beißender, ausschlagender und sich bespringender Pferde in einem Walddickicht, mit schnaubenden Nüstern, feurigen Augen, flatternden Mähnen und Schweifen und schweren Hufen, prächtig in ihrer wilden Leidenschaft. Trotz mancher Härten in der Zeichnung sind diese Blätter Zeugnisse des immer noch lebensfrischen Temperamentes unseres Meisters. Er war wie sein Meister Dürer ein vortrefflicher Darsteller des Pferdes. Man erinnere sich an den wundervollen Stich des Stallknechtes

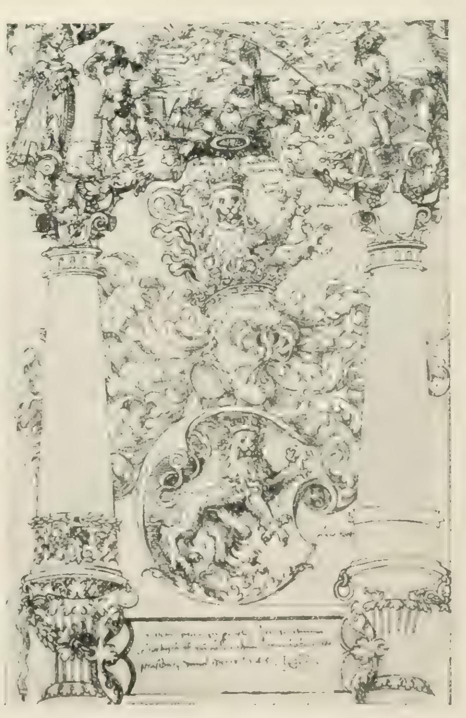


Abb. 87. Zeichnung für eine Wappenscheibe des Grafen zu Gleichen. (Zu Seite 74.)

mit dem Pferde, an die buntgescheckten Gäule mit den glasigen Augen, die so geisterhaft zwischen den klagenden Menschen der nächtlichen Kalvarienbergdarstellungen auftauchen, endlich an den Holzschnitt mit dem vom Pferde stürzenden Saul. Die holzgeschnittenen Pferdegruppen von 1534 sind denn auch lange nach Baldungs Tode, im Jahre 1575 in Basel als Vorlagen für Maler, Goldschmiede und Bildhauer herausgegeben worden mit einer preisenden Inschrift als „Vilerley herliche unnd kunstliche wolgerissene Pferd, mit allem verstand auff mancherley weyss gestelt unnd fürgebildet durch denn weytberümten Johan Baldung usw.“ Der späteste Holzschnitt Baldungs ist eine Waldlandschaft mit Hirschen und Jägern zu Pferd und der Jahreszahl 1543. Was Baldung weiterhin im Holzschnitt, namentlich für die Straßburger Buchdrucker geschaffen hat, das tritt gegenüber den großartigen Schöpfungen der ersten Epoche allzuweit in den Hintergrund, um es in einer für weite Kreise bestimmten Schilderung seiner Kunst zu besprechen. Baldungs ganze Richtung war zu wenig in architektonischen und ornamentalen Formen ausgebildet, um in der Buchillustration der eigentlichen Renaissance eine erhebliche Bedeutung zu gewinnen. Auf diesem Gebiet waren zwei andere Straßburger



Abb. 88. Herkules und Antäus. Kassel, Gemäldegalerie. (Zu Seite 64.)



Abb. 89. Die sogenannten drei Lebensalter. 1530 bis 1540. Madrid, Prado.
(Zu Seite 64.)

Meister, Wechtlin und vor allem Hans Weiditz, mit weit größerem Erfolge tätig.

Die umfangreiche Tätigkeit Baldungs als Zeichner für die Wappenscheiben muß in dieser Darstellung leider übergangen werden. Seine rechteckigen Scheibenrisse haben mit den zwanziger Jahren die knorrigen, spätgotischen Astumrahmungen aufgegeben und sich mit Balustersäulen und Bögen in Renaissanceformen geschmückt. Doch zeigt sich gerade in diesen untersetzten Säulen und dem krausen Ornament, wie stark die innerliche Anhänglichkeit Baldungs an die heimische Empfindung blieb. Als Ornamentiker kommt ihm neben Meistern wie Holbein, Dürer, Weiditz und Burgkmair überhaupt keine Bedeutung zu. Die schmucken Mädchen in gepufften Kleidern und Federhüten oder auch nackt, die vorzugsweise die Wappen begleiten, und die Jagdbilder in den Bekrönungen sind bis zuletzt in alter Frische gezeichnet. Aus dem Jahre seines Todes stammt noch die schöne Zeichnung für die Wappenscheibe des Grafen zu Gleichen, Domherrn von Straßburg, deren Oberstück mit einer Entenjagd noch an den Motiven der Jugendarbeiten unter Dürers Einwirkung festhält (Abb. 87).

Einen wertvollen Zuwachs endlich erfuhr kürzlich das Spätwerk Baldungs

durch den vor zwei Jahren vom Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin aus dem Münchner Kunsthandel erworbenen großen, gewirkten Bildteppich mit dem Sturz Sauls und den Wappen der gräflichen Häuser Isenburg, Honstein, Rieneck und Schwarzburg in der Borte (Abb. 100). Der Teppich entstand nach den Feststellungen von Dr. Feurstein um das Jahr 1540 im Auftrage des Grafen Günther XL. von Schwarzburg. Der Onkel dieses Günther, Wilhelm Graf von Honstein, Bischof von Straßburg, war der schon genannte Gönner Baldungs. Die Szene spielt vor einem fast schwarzen, von grellen Strahlen durchzuckten Himmel; Paulus, der fast wie ein Fürstenporträt anmutet, ist vom Pferde gesunken, während seine zwei Begleiter zu Pferde ihrem Schrecken Ausdruck geben. Die Pferde zeigen die glasigen Augen und die bei aller Steifigkeit eindringliche Leidenschaft wie auf den wenige Jahre früheren Pferdeholzschnitten. Eigentümlich ist die Übertragung einer so völlig malerischen Darstellung in die Wirkerei, während gerade die deutschen Bildteppiche der ersten Jahrzehnte des sechzehnten Jahrhunderts, die Rücklaken, durchaus flächig und zeichnerisch gehalten sind — Beispiele aus Baldungs Zeit besitzen mehrere Klöster der Straßburger Gegend. Dieser Saulteppich ist aber — wie die Borte und die Textur



Abb. 90. Die Harmonie. 1530 bis 1540.
(Die sogenannten drei Grazien.) Madrid, Prado.
(Zu Seite 65.)



Abb. 91. Fragment vom Tode der Lucretia. 1530. Berlin, Sammlung Raczynski. (Zu Seite 66.)

dartun — die Arbeit eines Brüsseler Wirkers. Wahrscheinlich ist es einer der frühesten nach Thüringen eingewanderten Teppichwirker, wie sie seit der Mitte des sechzehnten Jahrhunderts in größerer Zahl folgten und besonders im Dienste der thüringischen Höfe arbeiteten (Seger Bombeck usw.). Baldung steht mit dieser Arbeit also völlig auf dem Boden der Renaissance und ohne Beziehung nach rückwärts mit den Gewohnheiten der oberdeutschen Rücklakenwirkerei.

Aus den späteren Werken Baldungs ist zu ersehen, daß er dauernd in Fühlung mit den ansehnlichsten Leuten Straßburgs blieb. In besonders naher Beziehung stand er zu seinem Nachbarn, dem Domherrn Grafen Bernhard von Eberstein. Ein Beweis für den Ruf unseres Künstlers auch außerhalb seiner Vaterstadt ist seine rühmende Erwähnung in der 1521 von Jean Pelerin in Toul herausgegebenen Schrift: „De artificiali perspectiva". Hierfür spricht ja auch die schon angedeutete Tatsache, daß Dürer damals graphische Blätter seines Freundes zum Verkauf nach den Niederlanden mitnahm. Bis in sein Todesjahr war er tätig. Das Bildnis des Altmeisters Nicolaus Hugo Kniepf in dem Karlsruher Skizzenbuch trägt die Jahreszahl 1545. Das Ansehen, die ehrenvolle Stellung, die sich der Meister bei seinen Mitbürgern erworben, leuchtet aus dem kurzen Bericht in Bühelers handschriftlicher Chronik der Stadt Straßburg von 1576 hervor, der uns auch von Baldungs Wohnung, von seiner Frau und seinem Leichenbegängnis kurze Nachricht übermittelt. „Auch in diesem hir obgenannten Jar 1545" — schreibt Büheler — „do ist alhir inn der Statt Straßburg namlichen der weitberuemt Hanns Baldung mit Todt verschieden und abgangen und ist wohnhaft gesessen nemlich In der Brandgassen gegen Graff Bernhart von Ebersteiner Hoff Ein Thumbherr hoher Stifft, oder zwischen Grave Jacob dem Rheingraven auch ein Thumbherr hoher Stifft und geht hinden uff den graben gegen dem Roßmarkt hinuß und hatt Herr Christmann Herlins canonici zum Jung St. Petters Schwester zu der ehe gehabt und keine Kinder hinder ihm verlassen, und auß seiner Behausung mit einer großen prozess(ion) zu S. Helena getragen und aldo zu der Erden bestätigt und vergraben worden." Des Meisters



Abb. 92. Piramus und Tisbe. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum. 1530. (Zu Seite 66.)





Abb. 93. Die sieben Stufen des menschlichen Lebens. 1544. Seußlitz, Sammlung Dr. Fritz Harck. (Zu Seite 66.)

Gattin, Margarete Herlin, überlebte ihn bis zum Jahre 1552. Bis zu ihrem Tode erhielt sie noch die Hälfte des Leibgedinges für den Freiburger Hochaltar von dem Münsterbauamt ausgezahlt. Den künstlerischen Nachlaß Baldungs erwarb der Straßburger Maler Nicolaus Krämer, ein Schwager des Chronisten Büheler. Dazu gehörte, wie erwähnt, das Skizzenbuch in Karlsruhe und die Locke Dürers.

Die Kunst Hans Baldungs ist von den nachfolgenden Geschlechtern, die mehr und mehr den Formenidealen der romanischen Schönheitsauffassung nachgeeifert haben, allmählich vergessen worden. Für die markige, oft robuste und hanebüchene deutsche Sprache des alten elsässischen Meisters konnte in dem seine Blicke nach Rom und Paris als Mittelpunkten wahrer Kunst richtenden Deutschland des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts kein Verständnis mehr sein. Erst mit dem Wiedererwachen des Sinnes für die besonderen Werte der eingeborenen altdeutschen Malerei ist die Persönlichkeit Hans Baldungs wieder gebührend geschätzt worden. Zumal die in der Blüte seiner Schaffenskraft in der Zeit von 1510 bis gegen 1520 entstandenen Gemälde, Holzschnitte, Zeichnungen und Scheiben haben die ihnen gebührende Würdigung gefunden. Die urwüchsige und knorrige Kraft dieser Schöpfungen, ihre im edelsten Sinne volkstümliche Wirkung räumen ihnen einen wichtigen Platz in dem Bilde der deutschen Malerei im Zeitalter Dürers ein. Baldung hat allerdings der deutschen Malerei keine neuen Probleme erschlossen wie Dürer und in gewissem Sinne Matthias Grünewald. Er ist überhaupt ohne tiefere Probleme, seine Kunst trägt einen gewissen Grundzug von Verständigkeit. Damit ist aber nicht gesagt, wie dies einer seiner Kritiker behauptet, daß das Werk Baldungs aus der deutschen Kunst ohne Schaden gestrichen werden könne. Unsere an sinnlicher Anschauung im Grunde arme Zeit sucht allzusehr in den Kunstwerken nach tiefgründigen Gedanken, nach dem Ausdruck seelischer Tiefen, die doch nur bis zu einem gewissen Grade Gegenstand bildnerischer Darstellung sein können. Sie läßt zu wenig die urkräftig waltenden, künstlerischen Instinkte unbefangen auf sich wirken. Sie vergißt, daß die Kunst ihren Zwecken Genüge tut, wenn sie unsere Sinne und unser Herz mit Lebensfreude erfüllt. Eine so unbefangene, vergnügte Natur wie unser Baldung ist der modernen Ästhetik nicht tief, nicht schwer genug. Sie wühlt immer von neuem im Passionsschmerze Matthias Grünewalds und steigert sich, je mehr ihr das schlichte, religiöse Empfinden selbst fehlt, vor dem Kolmarer



Abb. 94. Teilbild aus dem nebenstehenden Bilde der „Zwei Hexen“ der Städelschen Galerie zu Frankfurt a. M. (Zu Seite 66.)



Abb. 95. Zwei Hexen. 1530. Frankfurt a. M., Städelsche Gemäldegalerie. Aufnahme F. Bruckmann.
(Zu Seite 66.)



Abb. 96. Bildnis eines Gelehrten. 1538. Straßburg, Galerie. Aufnahme F. Bruckmann.
(Zu Seite 71.)

Altar in immer höhere Ekstasen hinein. Das vorwiegend literarische Wesen des modernen Expressionismus kommt dieser unkünstlerischen Neumystik entgegen. Es ist gut davor zu warnen, denn gewiß wird die überhitzte Begeisterung für Matthias Grünewald, die in das Werk des großen Künstlers immer neue Tiefen hineingeheimnißt, wie alle Mode in das Gegenteil umschlagen. Jedenfalls muß neben dieser Richtung noch für viele andere Platz bleiben. Und so behauptet sich denn auch in der Reihe der trefflichen Künstler zweiten Ranges, die neben

Grünewald als leuchtende Gestirne um die Sonnen Dürer und Holbein am deutschen Kunsthimmel kreisen, unser Baldung. Man suche nur in ihm nicht, was außerhalb der Sphäre seines Wollens und Könnens lag. Was er uns in seinen besten Werken gegeben, das bietet so viel besondere Schönheiten und starke, herzerquickende Eindrücke, das wir es nicht entbehren möchten. Neben der tiefen Glut und Innigkeit des großen Kolmarer Meisters behält der heitere Sinn, der derb zufassende, kühne Zug in Baldungs Werken, seine einfache, klare und doch an poetischen Gedanken nicht arme Vortragsweise ihren eigenen Wert. Raum für alle hat die Erde. Und wie uns das Leben gerade durch seinen Reichtum an Individualitäten, durch das Nebeneinander von heiteren und ernsten Naturen, von frohen Gesellen und einsiedlerischen, nachdenklichen Kopfhängern köstlich ist, so ist es aus dem selben Grunde auch sein Spiegelbild, die Kunst. Ein solcher heiterer Geselle war aber unser Grien-Hans. Er wurzelte fest in seiner Zeit. Er stand mit beiden Beinen auf dem Boden seiner oberrheinischen Heimat. Die prächtigen Ritter- und Landsknechtsgestalten, die kräftig gebauten blonden Frauen, ob er sie in Bildern inniger Mütterlichkeit zur Maria verklärt, oder ob er sie uns in



Abb. 97. Männliches Bildnis. Basel: Im Besitz von Frau Oser-Thurneysen. (Zu Seite 71.)



Abb. 98. Bildnis des Freiherrn von Morsberg. 1524. Stuttgart, Gemälde-Galerie. (Zu Seite 71.)



Abb. 99. Pferdegruppe. 1534. Holzschnitt. (Zu Seite 72.)

ihrer freientblößten Leibesschönheit in den Totentanz- und Hexenbildern schildert: sie sind Geschöpfe des oberrheinischen Bodens. Und die rauhen, geborstenen Rinden, die weißschimmernden und im Winde wehenden Flechten und das grüne, dämmerige Laub seiner Bäume, die Wiesentäler und Waldeshöhn, die Ritterburgen, die er als Hintergrundsszenerien selten vergißt, sind ein Abglanz der Eindrücke, die den Meister in dieser Gegend am Fuße der Vogesen und des Schwarzwalds umgaben. Wie sich ihm unter der Hand alle Gegenstände, die blonden Ringellocken seiner Ritter, Madonnen und Heiligen, die Lichter auf den Rüstungen und Schmuckstücken in einen durchgehenden, lebensvollen, schnörkelhaften Linienzug umsetzen, darin kommt ein tiefgewurzelter Grundzug der deutschen Kunstempfindung, der Drang zu belebten Linienspielen an die Oberfläche. Und auch die wiederholt betonte, für Baldungs Malweise so charakteristische Ausbildung der dekorativen, flächenmäßigen, selbst bunten und scharfen Farbengebung, stempelt seine Bilder zu echten Schöpfungen germanischen Empfindens. Eine originelle Note, ein fesselnder, selbst hinreißender Ausdruck ist den besten Werken gemeinsam. Er steigert sich zuweilen ins Dämonische. Viele geheime Kräfte der deutschen, gotischen Sinnesweise flackern hier noch einmal auf. Baldung ist mehr ein Vollender, der das Überkommene mit vollerem Lebensgefühl durchdringt. Mit dem Augenblick, wo er die neuen Renaissanceideen kennen lernt, scheint ihm das Konzept verrückt zu sein. Über die Begrenzung seines Genies täuschen wir uns nicht. Wie so häufig bei Künstlern zweiten Ranges gibt es über die in der Jünglings- und besten Manneskraft gelungenen Werke keine Steigerung und Bereicherung mehr. Nur das Feuer des großen Genies brennt bis ins hohe Alter fort.

An der Schwelle vom Mittelalter zur Renaissance wächst Hans Baldung

hervor aus der an markanten Köpfen so reichen Kunsttradition des Elsasses. Er ist der letzte Gipfelpunkt jener jahrhundertelangen Blütezeit des deutschen Genius, die in dem Straßburger Münster und seinen Bildwerken während der Frühgotik und in Martin Schongauers Schöpfungen während der Spätgotik ihre schönsten Zeugnisse hinterlassen hat. Frommer Glaube, innige Freude an den heiligen Legenden, Versenkung in das Einzelne der Natur, in Gräser, Blumen, Getier und Wolken, ihre Erfüllung mit Geister- und Hexenspuk sind noch die Züge des deutschen Künstlers der späteren Gotik. Aber das Bängliche und Bedrängte ist einer kühneren, freieren Auffassung gewichen. Tod und Teufel verlieren ihre Schrecknisse. Auf einer Zeichnung in Dresden sehen wir den Tod in eine lustige Gesellschaft von Liebespaaren brechen, aber wir sehen den Landsknecht zum Schwerte greifen, um dem Sensenmann zu widerstehen. Am deutlichsten tritt die Verbindung Baldungs nach rückwärts mit der elsässischen Gotik zutage in den Glasgemälden. Sie bezeichnen den herrlichen Abschluß einer dreihundertjährigen Entwicklung. Die glühenden Farbengläser und die dekorative Kraft der frühgotischen Scheiben, wie sie das Straßburger Münster in solcher Menge birgt, hat sich hier mit dem malerischen und plastischen Ausdruck der letzten Phase der Gotik verbunden. In



Abb. 100. Sturz Sauls. Bildteppich. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum. (Zu Seite 75.)

der Baukunst vertritt der Münsterturm des Ulrich von Ensingen — wie Baldung einer aus Schwaben gebürtigen Familie angehörig — den Umschwung zu dem Krausen und Verschlungenen der späteren Gotik, das sich in anderer Weise, naturalistisch gesteigert, in den geschnitzten Rahmen von Baldungs Freiburger Hochaltar auslebt.

So sind uns Baldungs Werke, wie das Straßburger Münster und die steilen Giebel der wunderschönen Stadt, auf deren Boden seine Kunst erwuchs, ein Unterpfand für die Zugehörigkeit des Geistes unserer elsässischen Stammesbrüder zum deutschen Geiste.



Wichtigste Literatur.

Gabriel von Terey, Die Handzeichnungen des Hans Baldung-Grien, Straßburg 1894—96. Kritische Besprechung von H. A. Schmid, Rep. f. Kunstw. Bd. XXI. Gabriel von Terey, Die Gemälde des Hans Baldung-Grien, Straßburg 1896. Eisenmann, Meyers Künstlerlexikon, enthält das vollständigste Verzeichnis der älteren Literatur. Ergänzungen dazu bei Friedländer in Thieme-Beckers Künstlerlexikon 1908. F. Baumgarten, Der Freiburger Hochaltar, Stud. z. deutsch. Kunstgesch. Heft 49. H. Schmitz, Die Glasgemälde des Kgl. Kunstgewerbemuseums, Berlin 1913. Geiges, Das St. Annenfenster im jetzigen Alexanderchörlein, Freiburger Münsterblätter 1908. Ferner eine Reihe von Aufsätzen von Friedländer, Weiszäcker u. a. im Rep. f. Kunstw. — Soeben ist mit der Sammlung Chillingworth eine Madonna versteigert worden, eine Wiederholung der Madonna mit Engeln vor einem Vorhang von 1516 im German. Museum in Nürnberg.



